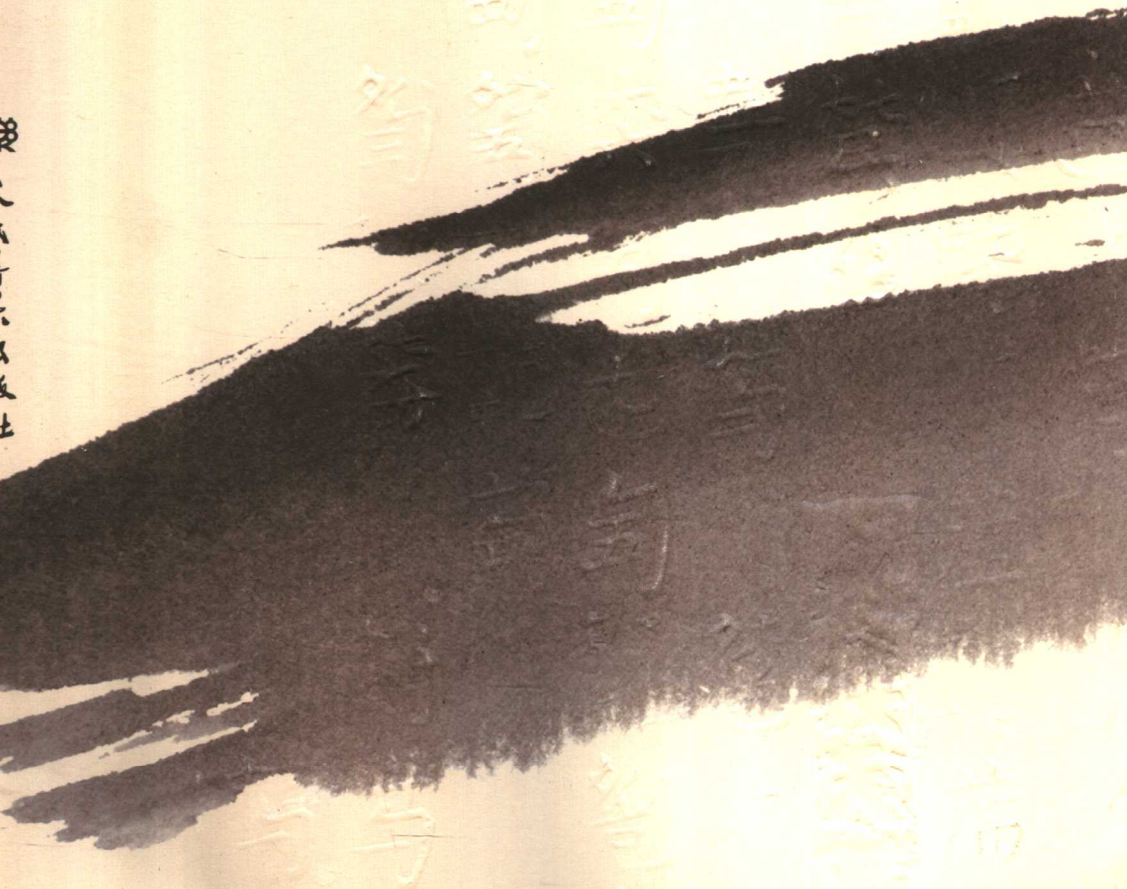
中国传统复调音乐

于苏贤／著

《中国传统复调音乐》题旨与阐释系统
中国传统复调音乐的思维特性
中国传统复调音乐的调性结构特性
中国独特声韵体系的节奏复调
中国传统立体旋律的复调结构
中国传统复调音乐形式的结构体系
中国传统复调技术在专业创作中的运用
题外话语



中国传统复调音乐

于苏贤／著

人民音乐出版社

图书在版编目（CIP）数据

中国传统复调音乐 / 于苏贤著 .— 北京 ：人民音乐出版社，2006. 12

ISBN 7-103-03142-8

Ⅰ. 中… Ⅱ. 于… Ⅲ、复调-传统音乐-研究-中国 Ⅳ. J614.2

中国版本图书馆 CIP 数据核字（2006）第 015377 号

责任编辑：徐 德

责任校对：张顺军

人民音乐出版社出版发行

（北京市海淀区翠微路 2 号 邮政编码：100036）

Http://www.rymusic.com.cn

E-mail:rmyy@rymusic.com.cn

新华书店北京发行所经销

北京美通印刷有限公司印刷

787×1092 毫米 特 16 开 31 印张

2006 年 12 月北京第 1 版 2006 年 12 月北京第 1 次印刷

印数：1—3,040 册 定价：49.00 元

版权所有 翻版必究

凡购买本社图书，如有缺页、倒装等质量问题

请与本社出版部联系调换。电话：(010)68278400

目　　录

总　　论

一、《中国传统复调音乐》题旨与阐释系统 …… (1)
二、中国传统复调音乐的思维特性 …… (2)
1. 线性思维 …… (3)
2. 形象思维 …… (7)
3. 群体思维 …… (9)
三、中国传统复调音乐的调性结构特性 …… (12)
1. 功能性调性结构 …… (13)
2. 独特的2－1调性结构 …… (15)
3. 对位性调性结构 …… (16)
四、中国独特声韵体系的节奏复调 …… (21)
1. 节奏复调构成的独特声韵体系 …… (21)
2. 节奏复调中绚丽多姿的节奏语汇 …… (22)
五、中国传统立体旋律的复调结构 …… (24)
六、中国传统复调音乐形式的结构体系 …… (29)
1. 以节奏复调为基础的复调音乐形式 …… (29)
2. 以戏曲、曲艺音乐为基础的复调音乐形式 …… (30)
3. 运用已有乐曲构成的复调音乐形式 …… (30)
4. 将多首独立的合唱曲组成完整复调形式 …… (31)
5. 完整复调音乐形式的“聚合”结构原则 …… (31)

七、中国传统复调技术在专业创作中的运用 …… (32)
1. 中国传统支声复调结构的运用 …… (32)
2. 基于群体性思维的对比、模仿复调结构的运用 …… (49)
八、题外话语 …… (60)

上卷　中国传统复调技术类型

第一章　单音旋律中的立体结构 …… (64)
第二章　中国传统复调的对比结构 …… (73)
第一节　综　论 …… (73)
第二节　功能衬托式对比复调 …… (73)
第三节　特性对比与可动对位变形 …… (80)
一、特性对比的复调结构 …… (81)
二、造型性音型与主题对比结合的复调结构 …… (114)
三、相同特性对比的复调结构 …… (123)
第四节　呼应式对比的复调结构 …… (137)
一、接唱式的呼应对比复调 …… (138)
二、固定音型或固定旋律型衬托式呼应对比复调 …… (151)
第五节　独立的对比复调形式 …… (169)
第三章　中国传统复调的模仿结构 …… (186)
第一节　综　论 …… (186)
第二节　严格模仿的复调结构 …… (186)
第三节　变化模仿的复调结构 …… (205)
第四章　中国传统复调的支声结构 …… (217)
第一节　综　论 …… (217)
第二节　器乐合奏中的支声复调结构 …… (217)
第三节　戏曲、曲艺音乐中的支声复调结构 …… (242)
第四节　民间合唱中的支声复调结构 …… (260)

下卷　中国传统复调音乐形式

目录

第五章　绪　论 …… (274)
一、中国传统复调音乐形式的起源 …… (274)
二、中国传统复调音乐形式的广阔分布 …… (276)
三、中国传统复调音乐形式的结构类型 …… (277)
第六章　复调变奏曲 …… (279)
第一节　综　论 …… (279)
第二节　二重复调变奏曲——《十六板》 …… (280)
一、乐队编制 …… (349)
二、整体结构形式 …… (349)
三、复调技术类型 …… (351)
1. 对比复调 …… (351)
2. 模仿复调 …… (353)
3. 支声复调 …… (353)
四、旋律发展的“聚合”原则 …… (353)
五、旋律发展中变化音的运用 …… (354)
六、复调结构与整体布局 …… (355)
第七章　复调合唱曲联缀 …… (365)
第一节　综　论 …… (365)
第二节　结构独立的复调合唱曲联缀 …… (365)
第三节　连贯式复调合唱曲联缀 …… (375)
第八章　复调循环套曲 …… (387)
第一节　综　论 …… (387)
第二节　复调循环套曲——《锣鼓四合》 …… (388)

一、《锣鼓四合》的整体结构 …… (428)
二、《锣鼓四合》的节奏复调结构 …… (434)
1. 节奏复调的纵向音响特性 …… (434)
2. 节奏主题的独立性及相互间的对比性 …… (434)
第三节 复调循环套曲——《牡丹亭》中的《惊梦》…… (445)
一、《惊梦》的整体音乐结构 …… (479)
二、《惊梦》的复调结构 …… (480)

总　论

一、《中国传统复调音乐》题旨与阐释系统

《中国传统复调音乐》作为书名，旨意就是要将其作为一个独立的概念昭示国人，中国有自己的传统复调音乐。

中国传统复调音乐有着悠久的历史，起源于乐器诞生的远古时代。据考证，在原始时期，我们的祖先已发明了各种打击乐器和吹管乐器。如鼓、磬、钟、铃等打击乐器，管、篪、笙、埙等吹管乐器。有了这样的乐器，就有了复调音乐形成的条件。杨荫浏在《中国古代音乐史稿》一书中是这样论述的："从击乐器和吹乐器来看，已经可以看出，原始乐器已在遵循着一定的途径发展，就是由不定型到定型，由种类很少到种类增多，由不定音到固定音，由个别的音到有一定高低关系的多音的音阶序列。"（《中国古代音乐史稿》上册第 13 页，人民音乐出版社，1981）

原始社会将诗歌、音乐与舞蹈结合为一体的情况，正说明音乐是在集体生活中产生，是与社会群体密不可分的。在有了音高变化的音阶序列和节奏因素形成的前提下，便自然产生出复调音乐。

随着历史的进程，中国传统复调音乐得到迅速发展，不仅有多样化的复调技术类型，而且还有丰富多彩的复调音乐表现形式。如遍布全国的锣鼓乐、吹打乐、曲艺音乐、戏曲音乐、民族器乐合奏音乐、劳动号子、民间复调合唱曲、民族民间歌舞等等。更令国人感到震惊的是，我国传统音乐中还有独树一帜的大型完整复调套曲。

本书研究的对象就是在有着几千年文明史的中国大地上形成发展起来的，其建筑材料中蕴含着中华民族最古老、最纯粹的遗传基因的原

生态复调音乐。它与西方由9世纪的奥尔加农(Organum)开始,并发展起来的复调音乐,是属于两个领域的。它们传承的是各自民族的审美价值,经历的是不同的发展道路。

中国传统复调音乐,不论表现形式还是深层结构原则,都是建立在"中国传统音乐"这个独立体系的基础之上而有其鲜明特征的。因此,要建立与之相应的阐释系统,就需要从研究未经改编的中国传统复调音乐入手,从中发掘特有的结构原理和方法,然后创立与之相应的概念进行归纳、分类、阐释。当然,这并不是说,中国传统复调音乐与西方传统复调音乐是对立的。事实上,两者的复调思维基础都是一致的,技术原则的共同点也很多。但绝不能认为,对共同现象阐释的一致,甚至用的术语也是一致的,就是套用西方的传统复调音乐理论框架。事实上,复调技术方面的共同点都是基于对客观规律认识的科学性。比如,复调技术中对比与模仿两大类的构成原理,在西方传统复调理论中,有着明确而系统的阐释。然而,在中国传统复调音乐实践中,对比形象的复调结合这一现象却早已存在。如诞生于春秋时代的古琴曲《高山流水》中就有高山与流水两个形象的复调结合。正因如此,才有钟子期听俞伯牙弹奏古琴的故事。钟子期领会到乐曲表达的是高山和流水。所以,高山和流水就是乐曲描绘的两个对比形象。具有形象对比的中国传统复调音乐实践是非常丰富的,它们诞生的年代则远远早于西方复调理论体系的形成之时。因此,本书对于此种现象的阐释依然运用符合科学性的术语——对比复调,完全没有必要去换成别人没有用过的术语,诸如"对峙"、"比照"、"对抗"等等。此外,中国传统复调音乐中存在的独特声韵体系与独特结构思维体系则是世界上绝无仅有的。正是为了选择一个能够比较准确地涵盖本书研究内容各个方面的总标题,才确定用《中国传统复调音乐》作为书名。这就是题目的旨意。

二、中国传统复调音乐的思维特性

复调音乐是建立在横向思维基础上,将具有相对独立意义的线条

(旋律的、非旋律的)按照特有的逻辑规律加以纵向结合而构成的多声部音乐。这是复调音乐的基本概念，这个概念的内涵表明了复调音乐思维的共性特征是线性的。无论西方传统复调音乐，还是中国传统复调音乐，甚至20世纪的创新复调，在这一点上都是相同的。下面对中国传统复调音乐的思维特性，分几个方面加以论述。

1. 线性思维

线性思维是中外古今复调音乐的共性特征，也是复调思维的本质特性。首先引用巴赫(J.S.Bach，1685—1750)的实例：

例1

《平均律钢琴曲集》第2卷第7首

巴　赫

上例是巴赫《平均律钢琴曲集》第2卷第7首♭E大调四声部赋格呈示部中，主题单独陈述及答题在♭B大调进入与对题构成的对比复调结构。而答题与初次陈述的主题则形成模仿复调关系。在这里，无论是对比，还是模仿，其音乐的本质都是建立在横向思维基础上。比如，主题的首先陈述就是以旋律运动的线性形态出现，而在五度关系的调性上再次出现的主题（答题），也是基于横向思维才被移至另一声部与主题构成模仿关系的。当答题出现，与之形成对比复调关系的对题，同样是由横向思维将其作为主题旋律合乎逻辑的继续部分而出现，从而使对题与主题形成一个连贯、流畅，具有严谨组织的旋律结构。由此可见，复调思维的本质就是线性思维。对此，陈铭志在《对复调思维的思维》一文中有过精辟的论述："可以这样说，横向心理定势在对抗律、置换律、互补律复调思维三大规律的影响下形成了线段思维。线段的符号化使复调思维有格律化的倾向，形成了概括性、论证性的性质。上述种种，便是复调思维的本质。"（倪瑞霖编《陈铭志复调论文集》第4页，上海音乐学院出版社，2005）陈铭志对于线性思维是复调思维的本质这个定理的论述，是高度概括的，上面所举巴赫♭E大调赋格一例，便是最有力的论据。虽然例子很短，但巴赫的复调音乐确是人们所熟知的。

下面引用的是中国传统复调音乐的实例，以此论证中国传统复调音乐的思维特性，同样是建立在线性思维基础上的。

例2

普　安　咒

上例是古琴曲《普安咒》(又名《释谈章》)中的第四段。《普安咒》乐谱最早见于1592年。至于乐曲创作的年代,肯定是早于此时。《普安咒》描绘了古刹闻禅的意境,乐曲庄严肃穆。全曲13段加尾声,结构宏大,是一首建立在两个具有特性对比的主题基础上的复调变奏曲。其中之一是一个始终不变的固定低音主题(上例中第6至第12小节)。这个固定低音主题表现了佛教寺庙低沉幽暗的景象,贯穿于全曲的始终。值得注意的是,固定低音主题运用Ⅱ—Ⅴ—Ⅰ进行的终止式,确定了以E为主音的调性结构。这个固定低音主题,只是作为每段音乐中的低音旋律结构的一个组成部分,也就是后一半。它分别与12段音乐中的低音旋律中不断变换的前一半,构成连贯完整的横向运动的旋律线。见上例中前部分的低音旋律与后部分的固定低音主题在横向发展中的有

机联系。

乐曲的另一主题代表有节奏地吟诵经文的形象。这就是上例中前6个小节的高声部旋律，这个主题称之为“吟诵主题”。吟诵主题的每次出现也是与其后部分旋律联结成有机的完整旋律线，同时又与不断变换的低声部旋律构成对比二声部复调结构。于是，两个固定主题便以交叉形式出现，使整个乐曲的两个对比声部中，各自都有一个固定不变的旋律段，与不断变换的旋律段的自然衔接所形成的完整复调结构。下面用图式显示两主题在每段音乐中的交叉关系：

固定的吟诵主题	变换的旋律段
变换的低音旋律段	固定低音主题

《普安咒》的具体分析见本书第二章，这里不再重复。

下面一例引自单弦牌子曲《群仙祝寿》：

例 3

群　仙　祝　寿

曹宝禄唱　沈德元伴奏
曹　　安　　和记谱

单弦牌子曲一例，最直接地论证了复调思维的线性特征。因为这是两个各自独立的旋律线，按照特有的逻辑规律加以纵向结合而形成的完整复调形式。唱腔旋律与三弦演奏的旋律，在句、段结构划分的严谨性上体现了各自的独立意义。而两者在纵向音程结合、节奏对比、旋律线进行方向等方面的对比所构成的复调结构的科学性，则是毋庸置疑的。

2. 形象思维

中国传统复调音乐的又一思维特性是形象思维。这就是说，中国传统复调音乐是以形象的塑造达到表现内容的目的。众所周知，中国传统器乐音乐基本上都是有标题的，不仅有乐曲的总标题，同时还有分段小标题，将音乐表现内容的具体情节和过程，形象地刻画出来。如《十面埋伏》是描写公元前 202 年楚汉战争的叙事曲。其中的分段小标题“列营”、“排阵”、“埋伏”、“九里山大战”、“乌江自刎”、“得胜回营”等，即生动具体地描绘了作战的情景及其全过程。

中国传统复调音乐就是在形象思维这一美学基础上，将具有不同特性的旋律加以纵向叠置而构成复调结构的。前面研究的《普安咒》一例即是。下面再举古琴曲《渔歌》为例，《渔歌》是由毛敏仲（宋，生于约

1280年）创作的一部大型古琴曲。其中也塑造了两个具有形象特性的主题，第一主题是表现渔民摇橹时的欸乃声（如劳动号子），第二主题优美、委婉、潇洒飘逸。

例4

渔　　歌

《五　知　斋　琴　谱》
吴景略整理订拍并记谱

上例是《渔歌》第十段的前半部分，开头是第一主题与第二主题横向结合的单声部陈述，例中第4小节起两主题纵向结合构成对比复调。仅从这一例也可看到，我国古代音乐家强调形象对比的美学思想是用复调思维表现出来的。因此可以这样概括，线性思维与形象思维的结合，是中国传统复调音乐的鲜明思维特性。

形象思维特性不仅在中国古典器乐音乐中有所体现，而且在涵盖广阔的民间吹打乐、戏曲音乐、曲艺音乐、民间器乐、民间歌曲、民间歌

舞等方面都有生动的体现。这些在本书研究的内容中均可见到。

3. 群体思维

群体思维是中国传统复调音乐具有典型意义的思维特性。它代表着涵盖最为广阔的那些源于人民群众现实生活的复调音乐。这些复调音乐直接应用于广大人民生活的各个方面，诸如劳动生活、民俗风情等集体性活动。这是最具有生命力的，有血有肉的复调音乐，它表现人民最真挚的思想感情；表现出劳动者与自然搏斗的撼人心魄的精神气质；也表现出人民群众欢庆时的喜悦心情……这样的复调音乐，是由劳动人民集体创造世代相传的。它如同一面明镜显映出社会群体生活的万千情景。同时，因为这是劳动群体从心底流淌出来的音乐，所以，感情也最为真挚动人。下面摘引一段福建渔民唱的《摇橹号子》。

例 5

上例是福建省福安县等地，渔民夜间行船有两只船同时行进时，彼此相互呼应所唱的号子。声音洪亮者领唱，带有指挥性质，众人分成两部分随着摇橹的节奏应和。

这里是三声部复调结构，其层次十分清晰。第一声部与第二声部是呼应对比关系，第三声部具有鲜明劳动气息的节奏型，起着稳定节奏的作用。

这首三声部复调合唱曲，在节奏与音程结合及结构层次等方面，体现了典型的复调思维特性，同时也表现出相当高的艺术美学价值。然而，这的确是由劳动人民集体创造出来的复调音乐。

这种复调音乐不仅具有典型的群体思维特性，同时也具有实用化特性。因为这是伴随生产劳动而创造出来的复调音乐，是劳动生活不可缺少的组成部分。

下面一例对复调的群体思维体现得更为生动。

例 6

拉 鼻 子 号

东 北 林 区
赵希孟整理记录

上例是东北林区的劳动号子。《拉鼻子号》通过一种强烈的呼号声统一步伐，指挥劳动。“拉鼻儿”就是鸣汽笛的意思，林业工人将这种号子中的前呼后应的呼号声比作拉鼻儿，故由此而得名。

《拉鼻子号》是由八个人合抬一根木头时唱的号子。八个人分成前面四人，后面四人。前面呼号，后面响应。于是，在这里便形成了二重模仿的复调结构，也就是两对卡农同时结合进行。上例前 8 小节中的前四人的高声部与后四人的高声部，是一对严格的同度卡农。前四人的第二声部与后四人的第二声部，是第二对卡农，只是开头的模仿略有一点变化。例中的后 8 小节将前 8 小节中的四声部二重卡农，扩展成卡农与对比相结合的七声部复调结构。其中各声部的旋律结构相当严谨，各声部间的对

位关系具有清晰的层次感。然而，技巧如此丰富的复调合唱曲，确是由那些生活、劳动在莽莽森林的工人们集体创作的。本曲整理记录者赵希孟本人，就是一位东北林区的林业工人，并且是劳动号子的领唱者。

这首劳动号子的群体思维特性具体表现在如下几个方面：第一，复调合唱劳动号子是集体劳动必须应用的特殊“工具”，它能够鼓舞情绪、统一步伐，使劳动者能集中力量，有规律地行进，从而完成抬木劳动。第二，歌曲本身表达的内涵是群体性的。歌词虽然没有具体内容，但，“咳哈加拉”这些虚词发出的呼号声所形成的呼应关系，就是以群体思维为基础而发挥出的坚韧不拔的精神力量。第三，复调结构中的声部布局，更为科学地表明了其群体性特征。如，起句与应句先后出现这种模仿关系的形式，就是劳动中号召与响应的关系。这种关系不只是复调技术的表现，而且是由劳动群体内心深处迸发出的力量火花。有了这种力量才能顺利地、平稳地完成劳动过程。第四，节奏力点的对比正好与劳动步伐相协调。这就是说，歌唱的节奏必须能使劳动群体一拍一步有规律地向前行进。于是，合唱的节奏便起到了号令性作用。如从复调技术角度看，正好符合动、静对比的结合原则。

湖南《澧水船夫号子》是一部气势恢弘的大型“复调合唱联缀”，由五个段落组成。表现的内容就是行船的全过程。其中的第四段，是表现船夫们在惊涛骇浪中前进时的英雄气概。这是一段撼人心魄的多声部复调合唱曲，其中有两个对比鲜明的主题。两个主题的结合既体现了鲜明的形象思维特性，也体现出劳动号子的群体思维特性，以及“实用化”特征。《澧水船夫号子》在本书有专题性研究，这里不再举例。

综上所论，我们看到了建立在群体思维基础上的中国传统复调音乐闪烁出的智慧光芒，及其艺术美学的魅力。

三、中国传统复调音乐的调性结构特性

中国传统复调音乐的调性结构既科学又独特，其中有与西方传统复调音乐的调性结构相一致的情况，也有极为独特的调性结构形式。

与西方一致的情况说明，两者都是来源于同样的思维基础，都是在各自生存的背景下形成与发展的结果。下面分别论述：

1. 功能性调性结构

由主—（下属）—属—主的结构功能建立调性的思维体系，在西方古典主义与浪漫主义时期大小调体系的音乐中已成为定式，而在中国传统复调音乐中，也表现出了同样明确的调性思维特性，然而，它的形成时间却远远早于西方古典主义时期。

下面举一个诞生于一千七百多年前的古琴曲《长门怨》的结束段为例：

例 7

《长门怨》全曲共 6 段加尾声，调性主音是 F 宫，每段音乐都有明确的调性结构。上例是尾声，也是全曲最后的终止式。复调结构中的低声部是纯粹的功能性进行，即由主到属再到主的结构骨架形成的完满终止式。这个终止式将以 F 为主音的 F 宫调性结构明确而稳固地建立起来。

上例所显示的调性结构形式，在中国传统音乐中是非常典型的，从本书研究的大量实际音乐中均可得到论证。下面再举一个曲艺音乐的实例：

例 8

地，
黄昏后 各自 鸣金。
韩元帅与 张良讨论 军 机：
“而 今 将 楚 兵 围困，
不 必 对 敌。
一月后，楚
粮 缺 乏，
擒 霸 王，
容 易

上例是流行在华北地区的单弦牌子曲《霸王别姬》中的第二段〔数唱〕的后半部分。调性主音是E。整个曲牌由唱腔与三弦构成的复调结构中，运用主音(E)、属音(B)再到主音的功能结构建立的E调调性十分明确而稳定。这里与大小调体系的调性功能结构的一致性，恰好说明，中国民间艺术家对音乐科学规律的感知是相当敏锐的。

与上例具有同样调性思维的曲艺音乐，在本书所研究的相关实例中，都有所体现，这里不再赘述。

2. 独特的2—1调性结构

我国西南地区少数民族的复调合唱曲中，广泛应用的由主音上构成的二度音程，进行到主音的同度的极为独特而新颖的终止形式，不仅具有鲜明的色彩特性，而且其调性的结构功能也相当明确而有力度。此外，这种具有浓厚地域特色的**2—1**终止式，在音乐发展过程中产生的结束性稳定感所体现的美学光彩，则是世界复调领域绝无仅有的。下面是实例：

例9

省长到来过

广西毛南族

上例是这首长达 48 小节的复调合唱曲的结束句。在这首复调合唱曲的纵向结合音程中，有二度、三度、四度、五度及同度。其中的二度音程的运用是极富特色的，它的出现遍布全曲，但其倾向性则都是进行到三度或同度等协和音程上。上例是最后的结束句及终止式，我们已经注意到，这里的二度音程结合占据了重要地位。而 **2 — 1** 构成的终止式则使以 G 为主音的调性结构显得极其明晰，并且韵味独特。此类调性结构，在本书相关章节有大量实例，这里不再重复。

3. 对位性调性结构

运用对位性结构建立调性，是中国传统复调音乐的典型现象。所谓对位性结构，实际上就是以旋律的结构思维构成多声部的调性结构。换句话说，在多声部复调结构中，每个声部的旋律线的运动方向，都是以总体的调性为目的。这种建立调性思维与以主—属功能关系建立调性的方法是有所不同的。对位性结构强调的是各旋律线的调性的明确性。

由对位结构建立调性的音乐，是近现代西方作曲家创新风格的特征之一，为了削弱由五度关系的功能结构建立调性的传统模式，而由对位结构取而代之。其实，运用对位结构建立调性，恰恰是从西方早期复调音乐的海洋中探寻出的路径。下面一例是英国早期作曲家邓斯泰布尔(John Dunstable，约 1370—1453)的《在您的保护下》。

例 10

在 您 的 保 护 下

邓斯泰布尔

上例显示了西方早期复调音乐的基本特征，即调式时代的复调风格。这是一首以C为主音的混合利地亚调式三声部复调合唱曲。从例中可以看到，最后的终止式的低声部，是由Ⅱ级音D下行级进到达主音C,这与以Ⅴ级音进行到主音的功能性结构是不相同的。终止式中的高声部是由Ⅶ级音B(这里是原位的B，也即升高半音的导音）上行级进到达主音C。终止式中的中声部是由Ⅳ级音F上行级进到达Ⅴ级音G。这就是由三个声部的旋律之间的对位原则形成的以C为主音的C混合利地亚调性结构。

下面一例是匈牙利作曲家巴托克(1881—1945)《小宇宙》中的一首复调小曲：

例11

卡农式小舞曲

巴托克

上例是20世纪现代风格的复调乐曲，是以D为主音的多利亚调式。卡农式模仿的复调结构由主音D开始，并结束于主音D。乐曲的终止式是由两个旋律声部的横向运动，及纵向对位结合而形成的。上声部由G(下属)下行四度进入主音，下声部由E(Ⅱ级音)下行二度进入主音。纵向音程由十度进入八度而结束。这里虽没有主、属功能结构，但由对位结构建立的调性依然明确而稳定。

以对位结构建立调性的中国传统复调音乐，其表现形式更为丰富多样。下面一例是以模仿复调为主的民间二重唱歌曲的最后结束句：

例12

借问娘子哪里来

福　建　宁　德　市
雷石风、雷菊香、蓝林德演唱
王　　耀　　华记谱

上例这首复调二重唱歌曲的终止式，正是由歌曲主体的模仿复调结构自然形成。两个声部不是同时，而是先后由♭D(宫)音上行二度进入结束的主音♭E商，体现了典型的对位性结构特征，而由此建立的♭E商调性的明确性，则是毋庸置疑的。

例 13

十　六　板

[清]荣斋等编《弦索十三套》
曹安和、简其华译谱

上例是大型二重复调变奏曲《十六板》第一段的结束句。例中最高一行谱是《十六板》主题原始谱，第二行谱是固定的《八板》主题，第三行谱是胡琴演奏的声部，下面声部的顺序是琵琶、三弦、筝。在这第一段音乐的终止式中，胡琴与三弦的终止式是重复声部。“十六板”主题由Ⅵ级音 B 上行小三度进行到主音 D；固定主题“八板”在倒数第 4 小节即提前于其他声部而结束在主音 D 上，该声部的倒数第 3 小节，是“八板”主题以紧接形式的第二次出现，也就是在其他声部的结束音 D 持续过程中提前进入，以此构成复调性连绵不断的效果。琵琶由Ⅱ级音 E 下行二度进行到主音 D，筝由Ⅵ级音 B 上行小三度进行到主音 D。这个

终止式中的各个声部都是以旋律性进行而到达结束的主音的。当这些声部在共同到达结束的主音之前，也就是最后与主音直接相连的对位性和音，自下而上是 A、B、E。正是由这种对位性结构，将 D 宫调性牢固地建立起来。

《十六板》这部由十六段音乐组成的大型二重复调变奏曲的其他十五段音乐的终止式，都是以同样的对位性结构建立调性的。此曲本书有专题性研究，这里不再重复。

四、中国独特声韵体系的节奏复调

中国传统复调音乐中，由打击乐器创造的节奏复调音乐，有着悠久的历史。所谓节奏复调，在这里特指由中国打击乐器演奏的多声部复调音乐，与西方早期复调音乐中的“等节奏”以及 20 世纪出现的节奏复调音乐不能混为一谈。中国的节奏复调在戏曲音乐、民间器乐中，是不可缺少的表现手段，该技法在广大农村、城镇的锣鼓队、吹打乐中数不胜数。如此蕴藏丰富的打击乐节奏复调，早已成为中国传统音乐中的珍宝。下面从节奏复调构成的声韵体系与节奏语汇两个方面加以论述：

1. 节奏复调构成的独特声韵体系

节奏复调是由多种打击乐合奏所构成。多声部打击乐器纵向结合音响中形成的对比，是由乐器自身带来的天然元素，也就是乐器的质料，如木制的、竹制的、金属类制的、皮革类制的、石制的、混合类制的所发出的声音在音色、音量、音高、音质、音韵等各方面的差异所形成。这些不同类别的打击乐器在同一瞬间碰撞发出的声响必然是不协和的。因为中国多数无音高变化的打击乐器发出的是没有泛音的纯粹的音，这样的乐器结合在一起同时发响便产生紧张度，这种紧张度就包含着多种元素的对比。因此，多种元素对比的音响，就是中国打击乐器构成节奏复调的声源基础，并由此形成了独特的声韵体系，与建立在泛音原理基础上的音程、和弦等的声韵体系，是分属于不同声源范畴的。

中国打击乐声韵体系最鲜明的特点是，依赖五光十色的音响创造多声部复调的层次和立体感。这是人们日常生活都能感受到的音响。比如，当节日欢庆锣鼓喧天时，人们总会产生震耳欲聋之感。这种感觉的形成就是来源于中国打击乐奏出的，建立在独特声韵体系基础上的节奏复调。

2. 节奏复调中绚丽多姿的节奏语汇

五光十色的纵向音响是构成节奏复调的音响基础。而丰富多彩的打击乐曲牌及其绚丽多姿的节奏语汇，则是构成多层次节奏复调的灵魂。下面举昆曲《牡丹亭》"惊梦"中的〔万年欢〕曲牌为例：

例 14

惊　　梦

［明］汤显祖（1550 — 1617）著

【万年欢】　　高步云、蒋咏荷整理

（小工调）♩＝56 → 60　　杨　荫　浏校订

渐慢

上例〔万年欢〕是纯器乐曲牌，在这里用于烘托戏剧气氛、调动舞台人物的行为节奏。此曲牌是由笛、笙、三弦演奏的旋律主题与板、同鼓、齐钹、汤锣四种分属于不同质料类别的打击乐器奏出的节奏主题，共同构成了五声部对比的复调结构。打击乐声部之间的对比，一方面是由其各不相同的天然元素产生的音响形成，另一方面就是由各种乐器奏出的精巧多变、各有特性的节奏语汇之间的对比形成。

这里的节奏复调，其多彩的音响、绚丽多姿的节奏语汇不能不令人为之叹服。然而更令人惊叹的是演奏者高超的技巧和敏锐的复调感。像同鼓演奏的复杂多变的节奏型，尤其是各个精细的起拍，都是在整体的协调以及声部间的配合与对照的前提下，才可能准确地奏出。由此可见，节奏复调结构是一个完整的统一体，既体现了线性思维特征，也体现了多声部结构的整体性思维特征。

五、中国传统立体旋律的复调结构

中国传统音乐中的单音旋律，不仅含有体现和弦功能的和声细胞作为建立调性结构的基础，而且还有建立在艺术表现意义上的复调结构。这就说明，中国传统音乐中的立体旋律结构是由和声与复调双重基因形成的。关于单音旋律中的和声结构问题，本书第二章进行了专题研究。这里主要强调的是，中国传统单音旋律中的复调结构，并非单纯由跳动的外部形态所形成，也不是偶然的随意性所致，而是建立在中国传统复调思维基础上创造的具有形象对比的复调结构，体现了中国传统立体旋律极高的审美价值。

具有形象对比的立体旋律结构，在中国传统古琴音乐中广泛存在着。下面研究一首古远的古琴曲《雉朝飞》。关于此曲来源，“据晋人崔豹的《古今注》说：‘魏武帝时，宫人有卢女者，’‘善为新声，能传此曲。’”（许健著《琴史初编》，人民音乐出版社，1982）由此推论《雉朝飞》至少有一千七百多年的历史。对《雉朝飞》表现的内容，在《琴史初编》中做了如下的解释：“关于《雉朝飞》的内容……见于蔡邕的《琴操》，说

是齐国的犊牧子（一作沐犊子或牧犊子）年过七十还孤独一人，在野外打柴时，见到雉鸟双双飞去，于是慨叹人不如鸟。”

《雉朝飞》全曲 14 段加尾声。高级调性为明晰的 D 羽调式。第一段开始陈述的是贯穿全曲的主题，见下例：

例 15

雉　朝　飞

吴景略打谱
吴景略记谱

上例是该曲的第一主题，用主音 D 到属音 A 的功能性跳进，有力地将调性建立起来，和声细胞也由此显现。第一主题运用缓慢带有蹒跚步履性的节奏律动，十分生动地刻画出一个凄凉、孤独、步履蹒跚、在野外打柴的老人形象。这个主题贯穿于全曲 14 段音乐中。

琴曲的第二段陈述了第二个主题，见下例：

例 16

雉　朝　飞

吴景略打谱
吴景略记谱

第二主题优美、欢快、明朗，这是描绘成双成对的雉鸟愉快飞翔的情景。

当音乐有层次地发展至第五段时，两个主题同时结合出现在立体

的单音旋律线中，形成了纵向的对比二声部复调结构。见下例：

例 17

雉　朝　飞

吴景略打谱
吴景略记谱

从上例中可以清楚地看到，记在低音谱表中的旋律音，正是第一主题的主导动机。而记在高音谱表的旋律音，则是第二主题。在这里两主题的复调性结合，既不是偶然的，也不是随意性的，而是建立在复调思维基础上，为了表现音乐内容所需要的情与景进行巧妙构思的结果。从中我们已经看到，中国古代音乐家将单音旋律构成对比复调结构所用的方法，与西方复调音乐是相同的，即运用旋律中的大音程的跳跃造成横向音区、音色的变换，创造出多层次音色的结合，从而将先后发音的两个具有形象特性的主题旋律音，构建成具有形象对比的二声部复调结构。

古琴曲《平沙落雁》相传为 15 世纪[明]朱权所作。这首乐曲描写了平沙无际，群雁飞鸣的情景。全曲 10 段加尾声。全曲的高级调性为 ♯C 羽调式。开始的第一、二、三段呈示出明晰的 ♯C 羽调性结构。第四段是一个转调环节。第五段即转入 E 宫。但，严格地说，第五段中出现了双调性的对比复调结构，即 ♯C 羽与 E 宫的结合。第六段内部进行了转调，

后又转回主调 ♯C 羽。第七、八、九三段转入 E 宫，调性结构非常明确。第十段转回了♯C 羽，与〔尾声〕的功能性结构一起使全曲的 ♯C 羽调性稳固地建立起来。

乐曲的第一段是贯穿全曲的主导主题，这个主题随着音乐的发展，不断进行着变化。见下例：

例 18

平　沙　落　雁

上例是乐曲的第一段，也即贯穿全曲的第一主题。这是由上下句构成的乐段结构，上句停在属音 ♯G，下句结束于 ♯C 羽调式的主音♯C 上。

乐曲的第二段陈述出第二主题，见下例：

例 19

平　沙　落　雁

上例这个第二主题也是贯穿于全曲，并不断发展变化的。

当音乐发展至第五段时，出现了两主题结合的立体旋律中的对比复调结构。见下例：

例 20

平 沙 落 雁

夏一峰传谱

下面谱例是第五段的原谱：

上例所引的第五段音乐中，下方用虚线画出的旋律音是第一段陈述的主导主题，主音 ♯C 羽。这个主题在第五段的立体旋律中是以富于动感的音型姿态出现的。上方在古琴中高音区奏出的第二主题，也贯穿于各段音乐中。在第五段音乐中，两主题结合成对比复调正是为了造成音乐的高潮，表现群雁“将落”时，回环顾盼、空际盘旋的生动情景。

这一例将先后发音的单音旋律造成两主题纵向对比的复调结构，所用的方法与前面所举《雉朝飞》一例基本相同。但，在《平沙落雁》一例中，两主题的演奏方法有所不同，高音层的主题运用了装饰音；低音层用八分音符节奏型将第一主题进行了变化，而且还用了 ♯C 羽和 E 宫的双调式，也可以说是双调性的结合。为此两主题不仅增加了新的对比因素，而且也增强了各自形象的生动性和旋律结构的独立性。

六、中国传统复调音乐形式的结构体系

中国传统复调音乐形式这一概念，是特指那些以中国传统复调原则作为主要技法，按照中国传统音乐的结构思维构成的完整复调音乐形式。这是一个含义十分广阔的概念，其构成形式的丰富多样、奇特璀璨，是我们今天无法为之做出定论的。下面只能就本书下卷研究的内容中，涉及的中国传统复调音乐形式，概括论述一下其基本结构特征。

1. 以节奏复调为基础的复调音乐形式

以中国打击乐为基本表现形式的锣鼓乐、吹打乐、民间器乐合奏等体裁，是运用多种曲牌按照特有的逻辑规律组合成完整复调音乐形式的。如上海郊区农民演奏的《锣鼓四合》就是以纯打击乐曲牌，与旋律和打击乐混合曲牌共同构成的一部宏大的“复调循环套曲”。这部套曲的主要主题是纯打击乐曲牌〔走马〕，〔走马〕在套曲中先后出现四次。而插入在〔走马〕之间的是分别或连接一起的含有旋律的曲牌作为副主题，也就是套曲的插部，两者共同组合成有层次、有内在联系的完整复调音乐形式。

因为，这里不论是纯打击乐曲牌，还是旋律与打击乐混合曲牌，

都是层层闪光、熠熠生辉的多声部复调结构，所以，称为“复调循环套曲”。

2. 以戏曲、曲艺音乐为基础的复调音乐形式

中国戏曲音乐及曲艺音乐中的曲牌体结构，也是属于套曲结构类型。基本特点是将若干具有独立意义的曲牌，按照特有的逻辑组合成完整的复调音乐形式。

戏曲音乐中的武场打击乐是贯穿于戏曲音乐始终的重要成分。如戏剧的开场、幕间、终场；演员的唱、念、做、打等，都离不开打击乐，有打击乐就有节奏复调。因此，一出戏的整体音乐就是一部完整的复调音乐形式。

昆曲《牡丹亭·惊梦》一出戏的整体音乐结构，是由14个曲牌组成的复调循环套曲。套曲的主部是纯器乐曲牌〔万年欢〕、〔到春来〕，这些曲牌都是由器乐旋律主题与节奏主题构成的多层次复调结构。套曲中14个曲牌有9个是复调结构曲牌。这就是将其称作“复调循环套曲”的重要依据。

3. 运用已有乐曲构成的复调音乐形式

将已有的乐曲作为主题，经过丰富的变奏发展构成大型的完整复调变奏曲，其代表作是中国传统民族器乐合奏曲《十六板》。

《十六板》是我国最珍贵的民族音乐遗产《弦索十三套》中的一套。是我们的先祖音乐家以两首完整乐曲《十六板》与《八板》作为主题创作的大型二重复调变奏曲。两个主题中的“八板”以固定不变的原始形态出现了16次。与之以对比复调结合的另一主题“十六板”也出现了16次，但每次都是以变奏的新形态出现。

在这首大型二重复调变奏曲中，除两个基本主题外，还出现了另外两个新主题。所以，在其中的几个变奏中有过四个主题结合的复调段落。四主题结合的复调中，对比性的形式体现在各主题之间的形象对比、细腻的节奏对比，以及丰富的纵向结合时的音程对比等方面。此外，在这首大型复调变奏曲中，两个基本主题的16次出现的对位性衔接，也处理得极富逻辑性。

总之，《十六板》这部大型二重复调变奏曲的存在，足以令我们为先祖音乐家的智慧和创造力而感到骄傲和自豪。

4. 将多首独立的合唱曲组成完整复调形式

将多首具有相对独立意义的复调合唱曲，按照表现内容的连续性逻辑构成的复调合唱曲联缀形式，在我国浩如烟海的劳动号子以及西南部地区少数民族复调合唱音乐中，都是比较常见的。这种形式的整体结构的构成依据之一是表现内容的连续性逻辑，这种逻辑就是根据现实生活的情景或事件特点确定的。如前面提到的湖南《澧水船夫号子》就是由5个表现行船全过程的段落联结成的、气势宏大的复调合唱联缀。《侗族大歌——嘎老》是将5首合唱曲，按照叙事性内容的先后联结成有机整体的。

5. 完整复调音乐形式的“聚合”结构原则

中国传统复调音乐形式运用的“聚合”结构原则，是指在音乐发展过程中选取一个旋律片段或一个复调结构片段作为“聚合”点，当原有主题的基本形态在变奏中发生变化时，而“聚合”点却保持基本形态不变，从而使本体与变体保持了紧密的联系。如大型二重复调变奏曲《十六板》中的“十六板”主题对“聚合”原则的运用，就十分典型。

聚合点在音乐中的部位是十分灵活的。有的出现在每段音乐的首部，称之为“合头”；如果出现在中间部位就是“合中”；出现在尾部则是“合尾”。《十六板》运用的是“合头”与“合中”聚合原则。

还有将聚合点连环式地分布在各段音乐的不同部位，形成一种十分有趣的逻辑规律。如《侗族大歌——嘎老》中的聚合点，既有“合中”也有“合尾”，还有“头合中”等网络式的交叉聚合，将5个相对独立的复调合唱曲组织成血脉相连的活的有机体。

《锣鼓四合》是由“开场锣鼓”与9个曲牌组成的大型复调循环套曲。曲牌的性质分别是，纯打击乐构成的节奏复调、旋律与打击乐构成的节奏主题与旋律主题结合的复调结构等。在这10段音乐中运用了一个复调结构片段作为聚合点。这个聚合点最初是在“开场锣鼓”中出现。此后，在打击乐节奏主题与旋律主题相结合的复调结构中，也多次

出现。如在〔玉娥郎〕曲牌中即是与旋律主题形成对答呼应的情况下出现的。

聚合点有时也有一些灵活的变化，如紧缩时值，改变强弱节拍位置等。如在《锣鼓四合》的〔小拾面〕曲牌中，就根据结构划分的需要将强弱位置进行了变换，从而加强了乐句结构的清晰性。

《锣鼓四合》中的这个聚合点，在纯节奏复调的曲牌中共出现 11 次，是配器完全相同的打击乐演奏。所以，总谱运用锣鼓经“掌掌 次掌 | 一令 长 |”加以标示。而在〔玉娥郎〕与〔小拾面〕这两个由打击乐与旋律共同构成复调结构的曲牌中出现的聚合点，较之纯打击乐演奏，又增加了新的旋律对比层，其复调结构又得到进一步的丰富。于是，原有的锣鼓经已经概括不了这新的音响性质了，故只能从具体的总谱配置中加以识别。

毋庸置疑，由于聚合原则的多样化应用，而使整体音乐的有机连贯性得到了进一步的加强。

七、中国传统复调技术在专业创作中的运用

中国传统复调音乐的技术类型丰富多样，不仅有对比复调结构、模仿复调结构，更有最具中国特色的支声复调结构。这些复调技术不是从经过规范了的理论体系中学来的，而是由我们的先祖音乐家和广大劳动群体，基于现实生活，基于民族的审美特性，用他们的智慧创造出来的。

中国传统复调技术的各种类型，本书上卷都分别进行了具体的探索、研究。下面将概括论述的是中国近现代作曲家，在创作实践中将中国传统复调音乐的思维特性和技术原则，渗透其艺术构思中创作出的那些洋溢着民族情韵与民族气魄的音乐作品。

1. 中国传统支声复调结构的运用

中国传统复调音乐的支声复调结构，年代久远，运用范围广泛，表现形式丰富多样。如戏曲音乐、曲艺音乐、民间合唱、民族器乐等体裁中的支声复调，其表现形式真可谓灿烂多彩，各具特性。现大致概括如下：

(1)支声复调的构成。支声复调是由旋律本体与变体同步结合而形成的复调音乐结构。所谓本体与变体只是相对而言,比如在戏曲音乐、曲艺音乐中,一般是将唱腔旋律作为主体,而经过装饰变奏的伴奏音乐就被看做是变体。这种情况的支声复调结构就有了主与次之分。

而在民族器乐合奏中,因为每个演奏者都按照所演奏乐器的特性尽情发挥,由此形成了同一旋律的不同变体结合的支声复调结构。在这样的支声复调结构中,各个旋律之间是互为因果的。

(2)支声复调的声部进行特点。支声复调在声部进行上强调同骨干音、同进行方向、同终止音等。就是在这个基础上才有了本体与变体之分。

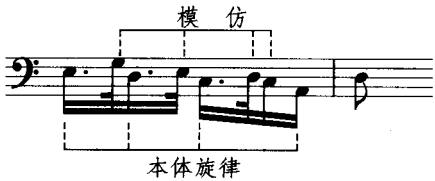
(3)支声复调结构中的对比与模仿因素。支声复调结构中,由于变体旋律的丰富多样,又派生出了独特的对比因素与模仿因素。见下例:

例 21

松 青 夜 游

[清] 荣 斋等编《弦索十三套》
曹 安 和、简 其 华译谱

上例是古曲《松青夜游》中的第一段开始部分。如果将总谱中胡琴与筝演奏的声部看做是本体旋律，那么琵琶与三弦奏出的就成为变体旋律。在这样的支声复调结构中，每个节拍点上的音基本相同，A 羽调式调性相当明确。其中的节奏对比最为鲜明，而纵向的音程结合中形成的对比则十分微妙。我们已经注意到，第 1 小节筝奏出的第一个音是震音 A，尽管在乐队总谱中这个 A 并不是最低的音，但作为本体旋律，它呈示出的却是音乐的主音。在这个震音中 A 与上方声部的 D 便形成了四度、五度音程的结合。第 3、5、7、13 小节等出现的二度辅助音与跳进辅助音形成的三度、六度、五度等纵向音程结合，都是多声部对比因素的体现。关于模仿因素形成的特点，在这里表现得更是微妙。如第 9 小节中三弦奏出的华丽旋律，就是隐伏二声部的模仿复调结构。见下面图式：



下面再举《松青夜游》第四段中的后半部分为例：

例 22

松 青 夜 游

[清] 荣 斋等编《弦索十三套》
曹 安 和、简 其 华译谱

上例中，琵琶、三弦、筝三种乐器奏出的变体旋律中华丽的节奏相互交替出现，不仅创造出你动我静的对位效果，而且也丰富了纵向结合的音程。如例中六度、二度、七度、四度、五度等音程的出现，大大丰富了多声部结合的音响效果。这种音响色彩的出现，正是由各个旋律的变体发展所创造。

例中第 11、15、18、19 等小节中出现的微妙模仿因素则是由三弦声部的华彩变体与本体之间所形成（见上例用 ┌──┐ 标示的）。

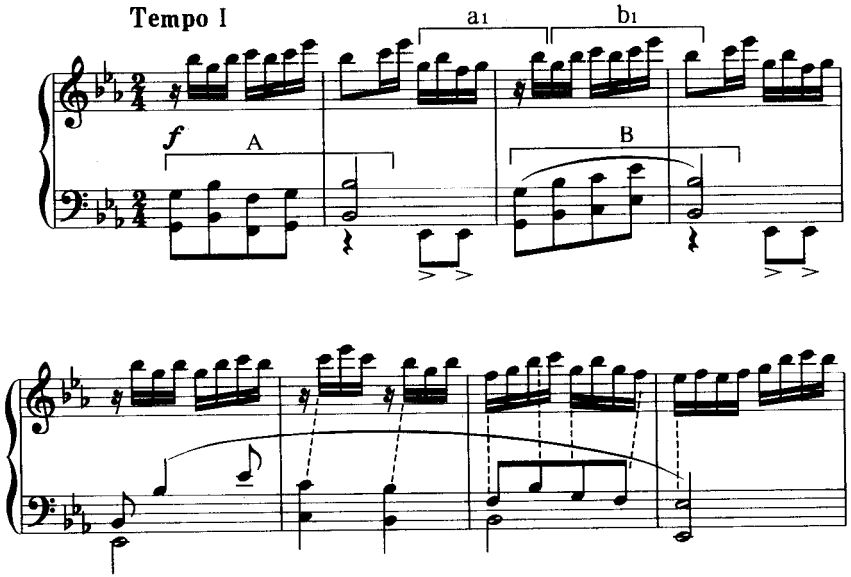
关于中国传统支声复调结构的表现形式，本书均有具体研究，不再赘述。

下面集中研究中国近现代作曲家在创作实践中，对中国传统支声复调结构的运用。

例 23

花　　鼓

瞿　维曲



A
B
ff
a1
b1

上例是作曲家瞿维于 1946 年创作的钢琴曲《花鼓》中的结束段。从中我们清楚地看到作曲家对中国传统支声复调结构的借鉴运用。如《花鼓》中直接运用了中国传统支声复调结构的构成原则，不论在声部进行方面强调同骨干音、同进行方向、同终止音，还是由丰富的变体旋律与本体旋律结合中派生出独特的对比复调与模仿复调等特点，都运用得极其生动。

例中开始部分《花鼓》主要主题在钢琴下方声部用八度齐奏奏出（在这里可看做是本体旋律）。钢琴的上方声部是主题旋律的装饰变奏（在这里同样可以看做是变体旋律）。两者在纵向结合时，在由旋律骨干音不断汇合形成的背景上，出现了十分生动的对比复调与模仿复调结构。如例中开头 4 小节下方声部奏出主题旋律的第一个动机，而上方的变体旋律在第 2 小节的第二拍上便出现了主题动机的紧缩模仿。第 3、4 小节下方声部奏出主题的第二个动机时，在相差半拍的时间距离上，高声部又与之构成紧缩时值的模仿。于是在这开头的 4 个小节中，便出现了一段十分微妙的紧缩卡农结构。而这生动的卡农正是由主题的本体与变体所形成。其纵向结合中的骨干音汇合形成的平行八度则体现出支声复调结构所具有的声部进行特点。

例中第 25 小节开始，是前面段落的十五度二重对位转位，并在本体主题中加入了和弦音，加强了音响的厚度。由此可见，作曲家创作这首描绘民间优美花鼓舞的钢琴音乐作品时，既选用了体现中国传统音乐思维特性的支声复调技术，产生出淳朴、亲切之感，同时也很注意与西方传统复调原则的结合，以此增加支声复调结构的动力性，从而促进了乐曲结束段所用新调调性结构的稳定性。

下例引自中国作曲家储望华创作的钢琴曲《筝箫吟》：

例 24

筝　箫　吟

上例运用中国传统支声复调技术来表现民族乐器筝与箫“吟唱”的情景，真是再恰当不过了。右手弹奏的是由表现筝特性的琶音装饰的主题旋律。左手奏出的是箫吹奏的优美委婉旋律。两者协调地结合成古朴典雅、充满浓郁民族情调的多声部音乐，真是美妙绝伦。

作曲家王建中 1974 年根据陕西民歌《绣金匾》改编的钢琴曲，运用支声复调技巧表现出的灿烂多彩、清新淳朴的民间舞蹈音乐形象，令人感受到了中国传统民间艺术的真情和生命力。当然，作曲家注入的专业逻辑思维更为这首作品的完整性提供了新的生机。

例 25

绣　金　匾

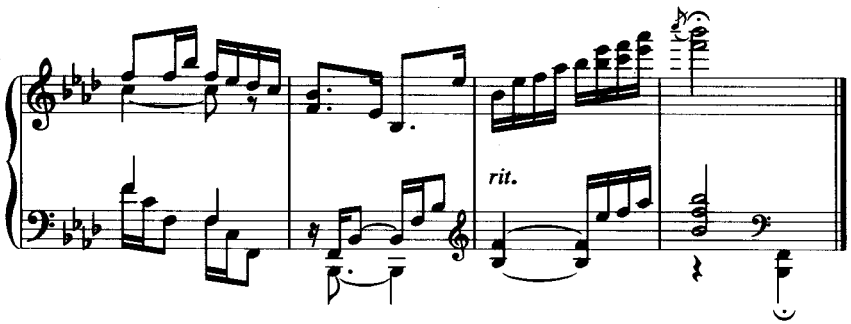
王建中改编

mf
m.d.

欢快地
8
m.d.
m.d.
m.d.
m.d.
m.d.
m.d.

cresc.

m.d.
rit.
a tempo
3



《绣金匾》原始民歌主题只有前 8 个小节。例中的第 9 至第 12 小节是主题第二句的重复，起着连接作用。在这个主题初次陈述的段落中，主题的本体与变体在八度距离上的平行进行中，由加花装饰的变体与之形成的微妙对比与微妙模仿，产生出了动人的情趣。在支声复调结构中，作曲家增添的内声部对比层使音响得以丰满，并使复调结构层层闪光，而对乐曲调式调性的明确也起到了重要的作用。

第 13 至第 24 小节是开头乐段的变化重复。第 25、26 两小节是运用自然结构音转调法将 ♭B 商调式转入 F 商的转调环节。从第 27 小节开始是主题的第三次出现。除去调性转换外，又增加了更为多样的装饰音，使每个旋律本体音如同被花瓣包围起来的花蕊，装饰音就像艳丽多姿的花瓣。于是出现了极为华丽的节奏和透明的音响。每个旋律音都像颗颗珍珠般晶莹闪光，十分迷人。加之经过变奏而变得丰富的本体旋律（钢琴下方），以及填入的对比层等新因素的出现，使这段音乐与第一段之间形成了明显的对比。

第 48 小节起，回到了开始主题初次陈述时的调性及支声复调形式。从整体结构布局看，这是再现部（段）。最后的 4 个小节运用明晰的属到主结构功能结束了全曲。

《绣金匾》运用的支声复调技巧，体现出鲜明的中国传统复调的精神与活力。与本书研究的民族器乐合奏及戏曲音乐中伴奏与唱腔构成复调时运用的“包”、“托”、“垫”、“衬”等原则是血脉相通的。而作曲家在创作

中，又同时融入了西方传统复调音乐的某些技术原则与结构思维。正因如此，这首钢琴曲才受到了人们的喜爱。

2. 基于群体性思维的对比、模仿复调结构的运用

群体性思维是中国传统复调音乐具有典型意义的特性。这种特性来源于人民大众的现实生活，也直接应用于人民大众的劳动生活、民俗风情等集体活动。

前面已经对那些具有生命力的、鲜活的复调音乐和渔民号子、东北林区劳动号子、船夫号子等撼人心魄的多声部复调合唱曲进行过初步的论述。下面研究的是中国近现代作曲家，在创作实践中对中国传统复调音乐中具有群体性思维特性的呼应式对比、模仿复调结构的运用实例。

例 26

《垦春泥》是作曲家贺绿汀 1940 年为电影《胜利进行曲》创作的插曲，是一首混声无伴奏合唱曲。上例所引是合唱曲的开始段。调性为 d 小调。歌曲表现春季播种之前，翻松土地时军与民集体劳动的情景。音乐形象鲜明动人。

这是一段三个声部层的衬托式呼应对比复调结构。主题旋律层在第 1、3 小节用单声部陈述，在第 2、4 小节用附加平行三度进行加厚。这样的声部布局正是劳动号子中一领众和形式的丰富与发展。在这开头的 4 个小节中的下方两个声部演唱的是带有劳动节奏特征的呼应对比的固定

音型，唱的都是衬词。这三个声部层构成了明晰的呼应对比复调结构。第5、6小节进行了声部转位，但不是复对位式的转位，而是呼（领）与应（众）关系的转位。

例 27

黄 河 船 夫 曲

光未然词
冼星海曲

上例摘引自不朽名作《黄河大合唱》第一乐章。这是直接运用劳动号子的接唱式呼应对比复调结构创作的。它真实而生动地把“河上的

船夫拼着性命和惊涛骇浪搏斗的情景”展现在眼前。

下面一例也是直接运用劳动号子形式创作的无伴奏合唱曲：

例 28

流 送 合 唱

关玉恩词
郑律成曲

作曲家郑律成创作的《流送合唱》，表现的是兴安岭森林中的采伐工人，在河水中流送木材的劳动情景，也直接运用了劳动号子形式。在此，可以将其与前面所举东北林区《拉鼻子号》一例进行对照。《拉鼻子号》是东北林区工人，在莽莽森林抬木劳动时所创作的复调合唱曲，是现实生活的真实写照。而《流送合唱》则是作曲家为表现伐木工人的劳动生活而创作的艺术作品。正因如此，两者都运用了二重模仿的复调技术。郑律成用的是二重无终卡农，领唱的主题旋律歌词是“噢，哥儿们围上啦，搭上顺钩啦，都要使劲啦，噢，大家流送啦”，是由两声部的卡农形式一前一后唱出来。之后，众劳动者用“咳哟，咳哟，噢嗬来呀”等衬词唱的是与领唱形成呼应对比的旋律。这个对比旋律也构成了二部卡农，于是，便组成了十分严格的二重卡农结构。又由于二重卡农是不断重复进行的，所以，形成了典型的二重无终卡农。在这段二重无终卡农中即包含了呼应式对比与呼应式模仿的复调技术原则，这种技术非常准确地描绘出集体劳动中，为统一步伐你呼我应的生动情景。

本书第八章研究的《漕水船夫号子》是表现行船全过程的大型复调

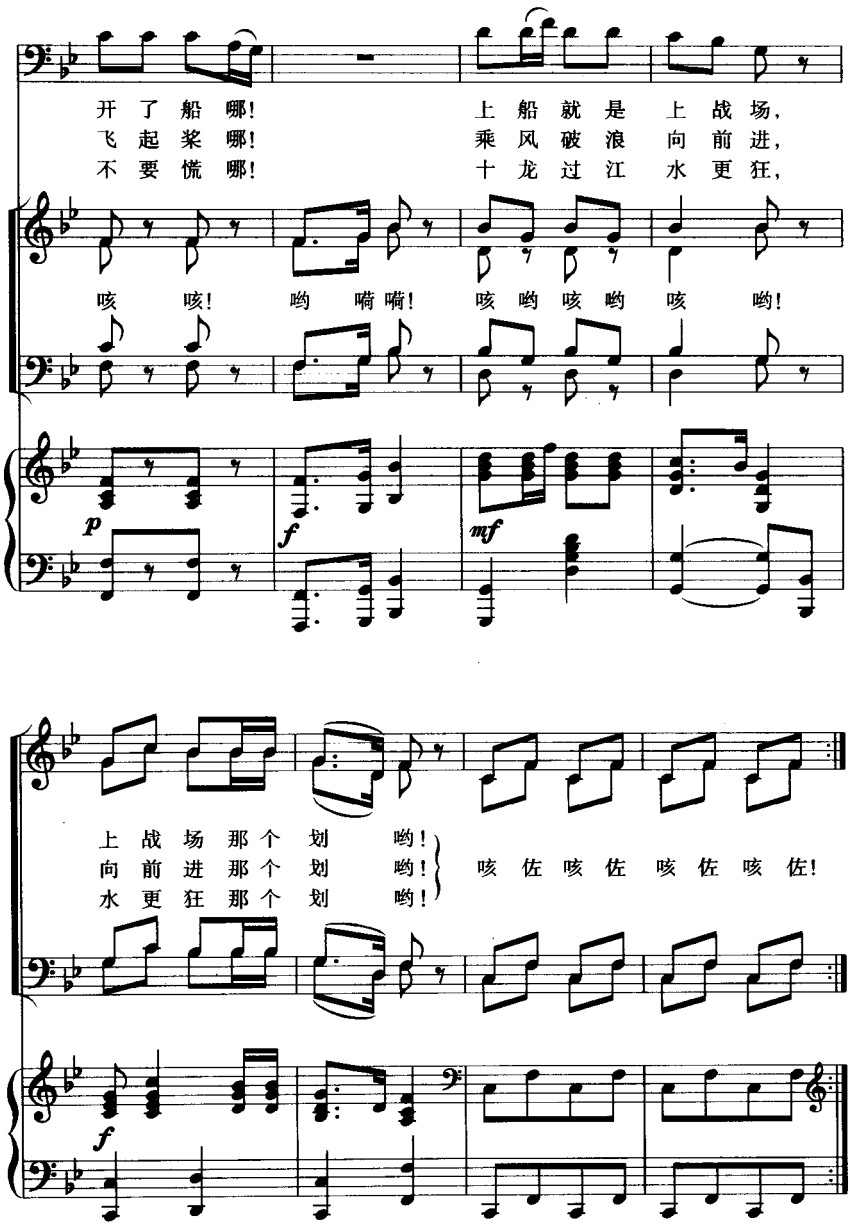
合唱联缀。乐曲气势宏大，情绪变化丰富，复调层次清晰，逻辑严谨。然而，这确是由劳动群体在与大自然搏斗中，用生命创造出来的鲜活的音乐作品。

下面研究的是作曲家为表现战胜了大渡河的英雄气概而创作的合唱曲。在这首合唱曲中我们感受到与《澧水船夫号子》同样的生活气息和与风浪搏斗的情景。作曲家是直接运用劳动号子形式进行创作的。

例 29

英雄们战胜了大渡河

魏　　风词
罗宗贤、时乐濛曲
陈　田　鹤配伴奏


开了船哪！ 上船就是上战场，
飞起桨哪！ 乘风破浪向前进，
不要慌哪！ 十龙过江水更狂，
咳 咳！ 哟 嗬嗬！ 咳哟咳哟 咳 哟！
p
f
mf
上战场那个划 哟！
向前进那个划 哟！
水更狂那个划 哟！
咳佐咳佐 咳佐咳佐！
f

上例这段音乐运用的是接唱式呼应对比复调结构。接唱式呼应对比复调，主要是利用音色（男、女、高、低等）与音量（独领、群合等）的变化，以及语气情绪等造成声部间的对比，以达到呼应效果。特点是呼（领）与应（合）衔接紧凑，犹如一个旋律线不同部位的连续进行，在进行中派生出复调结构。接唱式的呼应对比复调在各种劳动号子中已成为普遍存在的技术原则。当然，直接来源于群体的、原生的劳动号子，便不一定存在音色变化等由艺术家的审美手段创造的这些表现因素。

《英雄们战胜了大渡河》是一部史诗性的大合唱，作曲家运用劳动号子形式作为其主要创作原则，无疑是最具审美价值的选择，从而也成为作品成功的重要因素之一。

作曲家苏夏 1955 年创作的混声无伴奏合唱《大渡河浪花》，也运用了劳动号子形式。下面摘引其中的一段音乐为例：

例 30

大 渡 河 浪 花

李志明诗
苏　夏曲

红 旗 飘 扬!
打过去!快 呀! 打过去! 划 呀! 打过去! 打过去! 打 过 去!
红 旗 飘 扬! 飘 扬!
快 呀!打过去! 划 呀! 打过去! 打过去! 打过 去!打 过 去!

p 沉着地
f
敌人的 子 弹头上 飞过, 穿 过 衣 裳
敌人的 子 弹头上 飞过, 穿 过 衣 裳
敌人的 子 弹头上 飞过, 穿 过 衣 裳
敌人的 子 弹头上 飞过, 穿 过 衣 裳

落 在船 舱，勇猛 无敌的战船！穿 过
落 在船 舱，勇猛 无敌的战船！穿 过
落 在船 舱，勇猛 无敌的战船！穿 过
落 在船 舱，勇猛 无敌的战船！穿 过
弹 雨，穿过白 浪。一 丈 高！
弹 雨，穿过白 浪。波浪 哪，浪花
弹 雨，穿过白 浪。一 丈 高！
弹 雨，穿过白 浪。波浪 哪，浪花

打 进 舱! 拼 命 划! 向 前
哪, 船 夫 哪, 英 雄 哪,
打 进 舱! 拼 命 划! 向 前
哪, 船 夫 哪, 英 雄 哪,
ff
冲! 哎 佐 佐 哎 佐, 哎 佐 佐 哎 佐, 哎 佐 佐 哎 佐,
ff
哎 佐 哎 佐 哎 佐, 哎 佐 佐 哎 佐, 哎 佐 佐 哎 佐, 向 前!向 前!
ff
冲! 哎 佐 佐 哎 佐, 哎 佐 佐 哎 佐, 红 旗
ff
哎 佐 哎 佐 哎 佐, 哎 佐 佐 哎 佐, 哎 佐 佐 哎 佐, 红 旗

上面研究的几首专业作曲家创作的优秀合唱曲的共同特点是，他们都将源于现实生活的劳动号子作为表现内容的载体，将充满着群体精神与大气磅礴生活气息的音乐内涵，由劳动号子的形式表达出来。当然，经过这些作曲家的创作实践，也对劳动号子这种原生的、淳朴的音乐形式赋予了新的光彩，将其发展为更具艺术魅力的形态。

作曲家们将中国传统复调音乐的原生形式与现实内容连贯成一体，为中国传统复调音乐的艺术特性做出了极富说服力的论证。这些作曲家的广阔创作视野与深厚的民族情感，以及熟练的作曲技巧，都在他们的作品中鲜活地体现出来。

八、题 外 话 语

《中国传统复调音乐》一书研究的对象是我们的先祖音乐家、民间音乐家、劳动群体、民间艺人等留下的音乐瑰宝。通过对这些音乐瑰宝的研究，让我们了解到中国传统复调音乐中蕴涵着的精深微妙的复调

技术原理，也让我们了解了那些闪耀着智慧光芒、独特新颖的复调音乐形式。当我们面对这些瑰宝时，总有一种自豪感油然而生。

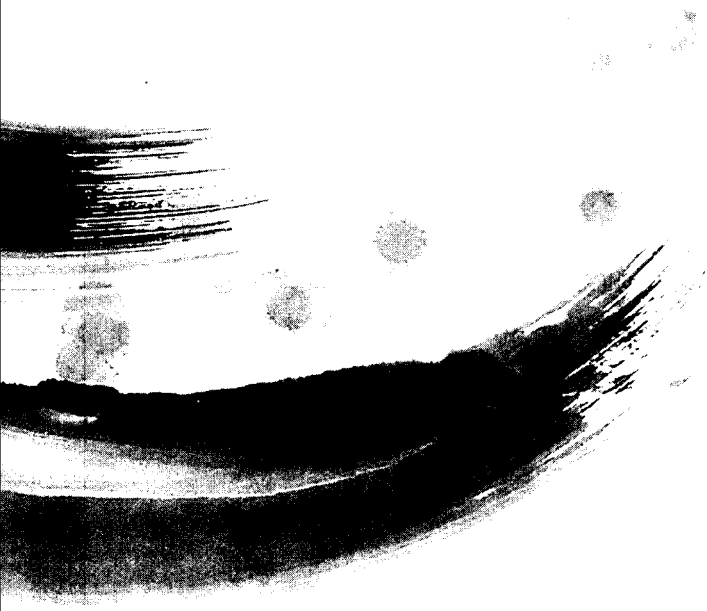
然而，更需要让我们牢牢记住的，还有那些保存、搜索、记录、抢救，以及探索、研究这些瑰宝的音乐家们。如果没有他们的辛勤劳动，也许有些珍品早已消失在不知不觉之中了。

试想，如果当年没有杨荫浏先生及中央音乐学院民族音乐研究所的及时抢救（用录音机记录），民间音乐家阿炳（1893—1950）创作并演奏的二胡曲《二泉映月》、《听松》、《寒春风曲》，琵琶曲《大浪淘沙》、《昭君出塞》、《龙船》这些感人肺腑的音乐瑰宝，也就早已随着阿炳悲惨一生的结束而消失在宇宙之中，后人也就永远不会知道中国还有这样一位音乐家，还有这样一些美妙音乐的存在。

同样的情况，本书研究的大型复调循环套曲《锣鼓四合》，如果没有上海民族乐团的音乐家于20世纪50年代及时抢救，恐怕也早就消失在茫茫天地间。类似情况是举不胜举的。

对中国传统复调音乐的探索、研究，早在20世纪就已开始，而且一直延续至今，并取得了丰硕的成果。尤其是杨荫浏先生对《十六板》这部大型二重复调变奏曲所进行的基础性研究，更是一项具有重大历史价值的科研成果。本书对该作品的研究，只是在此基础上向前跨进了一步而已。

在这里，本书作者要向杨荫浏和将古谱译成五线谱的曹安和、简其华等前辈音乐家，以及所有为中国传统复调音乐做出贡献的音乐家们表示最崇高的敬意！



上　卷

中国传统复调技术类型

第一章　单音旋律中的立体结构

纯粹的单音旋律，也是由和声与旋律两种要素相互交织而构成的。旋律结构中的和声因素表现得明显或者不明显，是与音乐的风格密切相关的。

“旋律中有和声”，是兴德米特（Paul Hindemith，1895—1963）提出的极富创新价值的理论原则。他在《作曲技法》一书中这样写道：“我们已证明过音程既可用于和声也可用于旋律。现在，如果我们能证明从单音的旋律进行中派生出和声音程，那么各个音程的这种双重意义（和声的和旋律的）便必定也能促使我们在旋律线中听出和声组来。”（兴德米特著，罗忠镕译，《作曲技法》第二卷，人民音乐出版社，1983）

这个理论原理表明，旋律是将音程用旋律的方式（横向）连接起来构成的。有了音程就能构成和弦，有了音程与和弦就能形成和声。为了区别于通常所指的加在旋律下面的和声，或者由于几个其他旋律的出现而形成的和声，兴德米特将旋律中的和声称之为“和声场”，将构不成和弦的分散音程称之为“和声细胞”，并进一步阐明“旋律中有和声联系的音群就像链条一样。它们给旋律以色彩和光辉。它们是旋律的立体。”（兴德米特著，罗忠镕译，《作曲技法》第一卷，人民音乐出版社，1983）

中国传统音乐中的单音旋律结构，不仅含有明晰的和声细胞，而且还存在着复调结构。这表明中国传统的单音旋律是由双重复音基因而形成的。这个结论也许暂时还难以被接受，但，当我们的研究全面深入地进行到一定阶段时，疑团就会自然消失。

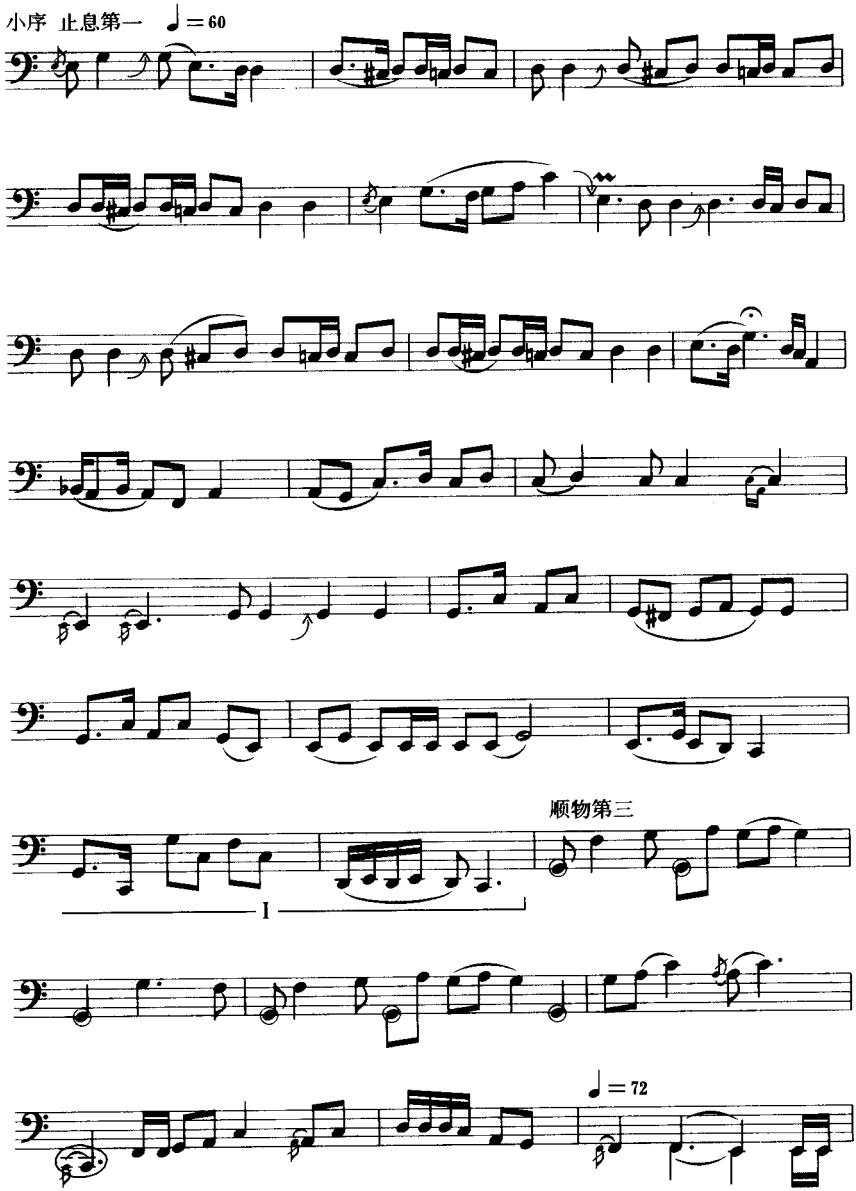
单音旋律中的和声结构，具体是指运用五度、八度、四度、大小三度音程的直接相连而形成。将这种和声细胞结构用在旋律的首部及终止

处便可建立起明确的调性结构。具有这样鲜明结构特性的旋律，在中国传统的古琴音乐中广泛存在着。下面研究一首产生于一千七百多年前的古琴曲《广陵散》。《广陵散》的内容“是描写公元前4世纪时聂政为父报仇，刺死韩王的故事。这故事见于汉蔡邕(133—192)所著专讲有关琴曲故事的《琴操》”。(杨荫浏著《中国古代音乐史稿》上册，人民音乐出版社，1981)

例31

广　陵　散

据《神奇秘谱》(1425)
管　平　湖打谱
龚　一节本


小序 止息第一
♩=60
顺物第三
I
♩=72

《广陵散》是由四十五段组成的宏大古琴独奏曲。上例是乐曲前面的三段:“开指”、“小序”、“顺物”。在“开指”段中,我们在乐谱的下方用横直线划出和声细胞结构，并标出和弦的功能属性。从中可以看到音乐一开始就是属音 G 到主音 C 的上四度跳进构成的动机，明确展示出调性结构,其中的 A 是内部装饰音。第二个和声细胞是由 GD 两音构成的Ⅴ级“和弦”。第三个和声细胞是由 CEGC 构成的以 C 为根音的完全三和弦。整个段落的终止式是属到主的功能进行，由此形成的稳定感而使乐段具有相对的完整性。

“小序”一段中出现了♯C、♭B、♯F 三个新的音,其中的 ♯C 与 ♮C 交替运用,是属于色彩性的装饰音。不可否认,在“小序”的前半部分,调性中心已经转移，其主音已由 C 转为 G。出现最多的旋律音 D 是 G 的属音,正因为有了属音的支持力才使 G 具有主音的功能。自该段第9小节的最后一拍半开始，调性主音又转回到 C，但调式则变为 C 徵，♭B 音便是 F 宫音列中的自然音级。该段最后转回 C 宫，♯F 是色彩性装饰音，并用下属到主的变格终止结束“小序”。

“顺物”一段的单声旋律中派生出的复调结构，是从该段开始处出现的 G 音开始的。G 音以持续音的形式在强拍位置不断重复,当进行到下方的 C 音出现时，便构成了一个具有结构基础意义的声部层。这个声部层到达 C 音后的继续部分，谱中已用向下向上的符杆表示清楚。这说明复调结构的出现正是先祖音乐家复调思维的体现。该段的终止式也显示出和声功能的完整性。

下例是“顺物”一段的复调结构：

例 32

上面对《广陵散》中三段音乐的分析研究，使我们几乎难以置信，这是由一千七百多年前(距巴赫也有一千三百多年)的中国音乐家所创作的音乐。这个音乐实例生动地表明，我们的先祖音乐家在音程价值安排上的逻辑性和呈现出的明确的调性观念(包括转调技术)。基于这种科学思维而使单音进行的旋律投影为立体化的复音旋律。而在“小序”中所出现的几个变化音又显示了中国传统音乐在音阶材料方面的开阔性。如果将这三段音乐作为一个局部的整体，那么，这里又体现出在调性布局、音乐材料变化方面的呈示、展示、再现的结构原则。

魏晋时代的音乐家阮籍 (210—263) 作曲的古琴曲《酒狂》旋律中的立体结构更为清晰。下例是这首诞生于一千七百多年前的乐曲的全部：

例 33

酒　　狂

据《神奇秘谱》(1425)
姚　　炳　　炎打谱
许　　健记谱

【2】
【3】
【4】

《酒狂》表现的内容，在杨荫浏《中国古代音乐史稿》中是这样解释的："魏之末年，司马氏专权，士大夫言行稍有不慎，往往有杀身之祸。阮籍放纵于饮酒，一方面避免了当权者对他的顾忌，另一方面也使当权者对他胁迫和利用的企图归于无效。"作曲家运用$\frac{6}{8}$拍（也有译成$\frac{3}{8}$拍的）刻画醉酒后头重脚轻、神态恍惚的形象。

《酒狂》的整体结构是基本主题及五次变化重复加结束段而构成。

第一段第1至第8小节是基本主题的初次陈述。其后有2小节加以反复而成为4小节的Ⅵ—Ⅰ的补充变格终止乐句。见下例：

例34

上例这个变格终止乐句在这首乐曲中先后出现六次，也就是说，主题每次出现都是由这个终止式而结束。最后一次出现在结束段时略加

变化构成全曲的完满终止。

这个变格终止式像是一个牢固坚实的楔子嵌在整体旋律结构中，使音乐的逻辑更加严谨，结构划分更为清晰；在布局的平衡感与使用材料的集中统一，以及结构功能的运用等方面，都表现出古代音乐家构思的完美与巧妙。

第二段是第一段的变化重复。8小节后由第二次出现的固定变格终止乐句而结束。

第三段的旋律发展较大，基本结构停在属音C上，再由第三次出现的固定变格终止乐句将该段依然结束于F主音上。

第四段的前4小节是第一段前4小节的原样重复。后4小节是[3]段中后4小节的重复，但将同音反复变为八度跳进，将下二度级进变为上七度跳进，从而使单音旋律立体化。固定变格终止乐句第四次出现也进行了音域变化。

第五段（谱中未标示）是第三段的重复。但将[3]段的单音旋律发展为复音旋律。如开头的八度跳进变为两个八度（十五度）跳进。第3小节的同音反复变为下八度，上三度变为上十度，其后的AC上三度变为下六度。这些变化使单音旋律变为立体化的复调结构。最后仍由提高八度的固定变格终止乐句结束。

第六段（谱中未标示）是将第一段的前4小节省略，再现了第一段的第二句。再由第六次出现的固定变格终止乐句结束。

结束段的前3小节的旋律在低音区平稳进行，这是由变格终止乐句变化发展出来的。其后出现了一个十分生动的表情性小标题“仙人吐酒声”，音乐采用连续的同音反复描绘汩汩酒声，还运用CD两个装饰音由下而上作十度大跳，表现满腹愤怒的情绪。最后由一个完全功能的终止式结束了全曲。

《酒狂》旋律的立体结构极其清晰，下面只将第一段用上方虚线和下方实线分别加以标示：

例 35

通过上例可以推理去认识整个《酒狂》旋律的立体化复调结构，这里不再赘述。

关于古琴曲《广陵散》和《酒狂》的分析与介绍文章并不少见。但是，从新的视角进行研究，揭示出其单音旋律中的立体结构，即由单音旋律派生出复调音乐结构的特征，本文则是一次大胆的探索。

中国传统音乐中具有立体结构的单音旋律，除古琴曲外，其他民族乐器独奏曲，以及戏曲音乐、民间歌曲等体裁的音乐中也普遍存在。这些，在后面的课题研究中将经常遇到，这里暂时不再引申。

第二章 中国传统复调的对比结构

第一节 综 论

中国传统复调音乐的对比结构，是以艺术表现的需要和现实生活(劳动、欢庆等)的直接反映，以及不同体裁的音乐风格特征等为基础而形成的。

在对比复调的结合方面，如声部进行、多声部纵向音程关系、节奏对比、结构形式等所运用的具体方法都与中国传统的美学原则相一致，具有鲜明的民族特性。

当然，在这些方面与西方传统复调的构成规律也存在着共性原则。因为，来源于科学原理的结合方法，在中国传统复调音乐中也是普遍存在的，正如在前一章研究旋律立体结构时所论述的那些共性原则一样。在这里，不存在孰高孰低问题，它们都是在各自的背景下生存，沿着各自的轨迹而发展起来的，并以音乐实践的表现形态为依据的科学概念。

本章按对比复调在构成技术、艺术表现、结构形式、体裁、风格等方面，进行综合分类加以研究。

第二节 功能衬托式对比复调

中国传统古琴音乐中，所有乐曲基本上都有明确而具体的表现内容。因此，当主题旋律随着音乐表现内容的发展而达到感情高潮时，便会增加声部构成复调结构以加强音乐的艺术表现力，使主题内涵得以丰富、升华，或者整首乐曲便是以复调思维布局的。

功能衬托式对比复调结构是指：与主旋律构成对比的声部处于低声部位置，具有明确的结构功能意义，对调式的功能结构加以强化并增加音乐的功能力度。从艺术表现作用看，这个对比声部不具有独立性，只是对主旋律起衬托作用而已，所以，将其称作“功能衬托式对比复调”。下面通过实例研究即可得以理解。

例 36

广　陵　散

据《神奇秘谱》(1425)
管　平　湖打谱
龚　一节本

烈妇第十三

上例是《广陵散》的第十三段“烈妇”。乐曲的这个小标题已表明这段音乐是表现不畏强暴、宁死不屈的英雄气概的。二声部结合的开头，即在属音 G 的节奏重音上，用了极富紧张度的、并直接相撞的七度音程，当七度进行到八度音程后，又用了直接相撞的九度音程。这两个尖锐的不协和音程结合，迸发出的艺术火花将音乐的情绪发展到高潮。其后的对位音程是十一度、九度、八度、七度的结合。最后两个声部汇

合后进入稳定的主音 C。这里已清楚地显示了对位低声部的功能作用。为了进一步加深艺术效果，同样的复调结构又重复一次，并将结束的主音引申，由此结束了第三段。

毋庸置疑，从这段复调音乐在对位结合中所使用的和声音程看，我们的先祖音乐家，不仅具有复调思维，而且也具有明晰的和声意识，并积极地施展其表现力。这些事实说明，中国的复调音乐是与明晰的和声思维相关联而形成的。

下面研究的古琴独奏曲《秋塞吟》最早见于 1557 年的《太音补遗》。据推理，作品产生的年代必定远远早于此。下例是《秋塞吟》这首乐曲的发展部中运用的对比复调结构。

例 37

秋　塞　吟

郭同甫传谱
龚　一记谱

例 37 中与上声部主题相结合的低声部对比旋律，体现了明确的 D 羽调式功能Ⅴ—Ⅰ—Ⅳ—Ⅴ—Ⅰ进行。更值得注意的是，这个对位低声部不仅功能明确，而且悠长的节奏与起伏的旋律线已使其具有一定的独立性，从而使两声部的结合产生了非常生动的复调效果。

从纵向音程结合关系看，例中第 1 小节由八度开始，其后的顺序是十度、十一度、十五度、十四度、十二度。第 2 小节由八度开始，用了 F 辅助音加以装饰。其后是八度、十度、十一度。第 3 小节由十五度开始，其后是十四度、十二度，中间用了 ♭B 辅助音加以装饰，再进行到十一度，第 4、5、6 三个小节的对位结构是带有上方辅助音 A 的八度音程持续。因此，三个小节不是运动的状态，而是加强下属功能的。第 7 小节是属功能 A 的八度结合，以及与导音 C 的十度结合，上方最后一个八分音符 D 是主音的先现音。第 8 小节两声部分别进入主音 D，上声部导音 C 上行到主音 D，下声部属音 A 下行五度进行到主音 D。这些对位结构中和声音程的运用，更进一步表明了中国传统复调音乐在功能结构方面的科学性与先进性，尤其在终止式的构成上更是如此。例中下面再次出现的二声部复调结构的分析在这里从略。

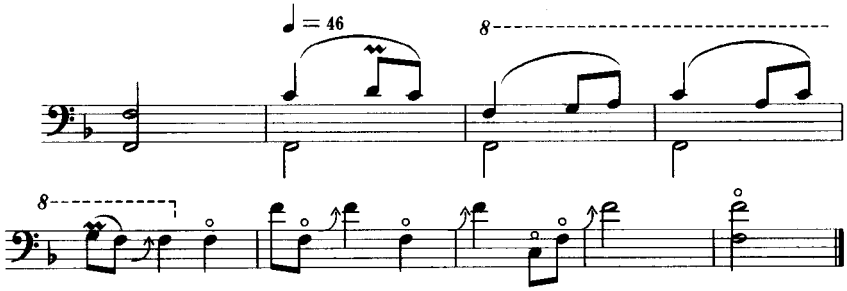
《长门怨》也是诞生于一千七百多年前的古琴独奏曲。内容是表现陈阿娇被汉武帝冷落在长门宫之后，求司马相如写了《长门赋》，从而感动了皇帝的故事。全曲六段加尾声。其中的第一、二段及第四段和尾声中均有对比复调结构，可以说，这首乐曲基本是以复调思维创作的。下例是第一、二段和尾声。

例 38

长　门　怨

徐立荪传谱

下面是《长门怨》的尾声：



《长门怨》的调性是 F 宫。乐曲开头用泛音与自上而下滑奏手法奏

出的单音旋律是个引导性的乐句。单音旋律中呈现出极强的属(C)到主(F)的功能结构。随着情绪的发展,在第5小节开始了二声部对比复调结构,其中与上方主题旋律形成对比的低声部旋律,以其完整的功能结构衬托、丰富了音乐表现的悲愤情绪。第一段中6小节的对比复调停在属功能后,结束于主音F上。紧接的第二段(例中的第12小节)由二声部开始之后,转为隐伏二声部,之后又回到二声部复调结构。

全曲高潮在第四段,为了给高潮的出现进行铺垫,从第三段的最后一句开始,便运用二声部结构与第四段的二声部对比复调一气呵成地衔接起来,使情绪的发展有逻辑地到达高潮。

乐曲尾声的复调结构中的低声部是纯粹功能性的,它强调了主音的结构基础作用,使音乐结束得稳定、完满。

古琴独奏曲《龙翔操》的音乐,描绘的是龙在天空飞翔的情景。旋律轻快、活泼,全曲为C宫调,共十段。下例是第三段的开头乐句。

例39

上例复调结构中的低声部是主音C,它衬托着上声部华丽流畅的旋律,一方面加强了功能力度,另一方面也增强了节奏的动感,表现了热烈欢快的情趣。而纵向结合的音程则相当丰富,这里有协和音程的直接相撞,也有不协和音的经过性装饰,两者的分布非常合理。

古琴独奏曲《醉渔唱晚》最早见于1549年《西麓堂琴统》。解题表明该作品为唐代皮日休与陆龟蒙所作。乐曲表现了醉酒后的渔人泛舟江

上，悠然自得的神态。全曲共七段，下例是其中的第五段与第六段。

例 40

醉 渔 唱 晚

卫仲乐传谱

《醉渔唱晚》整个乐曲的调性为C徵。全曲七段音乐中第三、四、五、六段均有复调结构。上例是第五、六两段。第五段的开头就是二声部对比复调，上方悠扬的主题旋律中出现的节奏重音与节拍重音的错位，与低声部前短后长的节奏型的结合，十分生动地描绘了江上行舟和醉后狂歌的潇洒情景，十分动人。对位结合的纵向音程中G与A九度（十六度）不协和音程，与两次出现的G与F七度（十四度）不协和音程的直接相撞所产生的音响很有特色。正是由于节奏的因素而使其紧张度大大减弱，反而增添了色彩的点缀。

这一例中对位的低声部是明确的下属—属—主的功能进行，极大地加强了C徵的调式调性结构，又生动地衬托、深化了音乐表现的内容。

通过以上各例的研究，对功能衬托式对比复调的艺术表现作用和结构特性，定会有一个基本的认识。这就是，中国古代音乐家运用明晰的功能结构思维作为建立调性的原则，以及运用多声部音乐增强艺术表现力等方面的创作实践，在世界音乐发展史上处于领先地位。因为，上面研究的作品产生的年代，基本上都早于西方复调音乐起源的9世纪。这是毋庸置疑的事实。

第三节　特性对比与可动对位变形

中国传统器乐音乐基本上是以标题作为基础，以表现特定内容为结构布局的依据，所以，很多乐曲不仅有总体的标题，而且还有很多分段的小标题，如前面已研究的古琴曲《广陵散》，“其内容是描写公元前4世纪时聂政为父报仇，刺死韩王的故事。”（杨荫浏著《中国古代音乐史稿》上册，人民音乐出版社，1981）乐曲的分段标题则清楚地反映出音乐表现内容的具体情节和过程。其分段标题有：“徇物”、“冲冠”、“长虹”、“烈妇”、“含光”、“投剑”等。不难看出，为了表现聂政对残暴的韩王进行反抗斗争的英雄气概，乐曲就有了各种极富形象特性的主题旋律。

《十面埋伏》是描写公元前202年楚汉战争故事的叙事曲，其中的分段小标题更为生动具体。如表现作战准备阶段的“列营”、“排阵”等；

表现作战情景的“埋伏”、“九里山大战”等；表现战争结果的“项王败阵”、“乌江自刎”、“众军奏凯”、“得胜回营”等。这些生动的小标题就是由富有形象特性的主题旋律体现出来的。

上述事实有力地论证了中国传统音乐是将形象思维作为艺术创作的美学基础。在这个基础上产生的多声部音乐，便出现了不同形象的旋律结合起来而形成的不同特性的主题的对比结合。下面具体研究：

一、特性对比的复调结构

在以标题为基础的中国传统器乐音乐中，将不同特性的主题旋律结合起来形成复调结构，增强艺术表现力的应用情况，在中国传统复调音乐中并不罕见。

下面举毛敏仲(宋，生于约 1280 年)作曲的《渔歌》为例。这首长达十八段的大型古琴曲，表现了萧疏清远、声声逸扬的意境。乐曲由两个主题构成。其中第一主题是描绘渔民摇橹时的欸乃声，见下例：

例 41

例 41 是《渔歌》的开头部分，也是第一主题的最初陈述。这个主题使我们感受到，渔民唱着号子摇橹行进在水面上的情景。主题鲜明的节奏律动，充满了劳动气息，是一首生动而稳健的劳动号子，而且形象特征非常鲜明。

第一主题陈述之后，紧接着出现的是第二主题。见下例：

例 42

《渔歌》的第二主题优美、委婉，确有声声逸扬的效果。两个主题在乐曲的十八个段落中，其旋律的节奏型与音调不断进行变化发展。这种变化发展是运用变化交替方式进行的，也可以说，是横向运动中的两主题结合发展。下面仅举第二段为例：

例 43

而在乐曲的第十、十一、十四、十六个段落中，又将两主题加以纵向结合，构成特性对比的复调结构。见下例：

例 44

【11】

【14】

上例是《渔歌》的第十、十一、十四、十六段，四段中均含有两主题结合的对比复调结构。

第十段开头的单声部旋律，是第一主题与第二主题的横向结合发展，从第 4 小节开始，便是由两主题纵向结合构成的对比复调。高音谱

表的旋律是第二主题的变化发展，低音谱表中的旋律是第一主题的变化发展，两主题的特性十分鲜明。从对位技巧方面看，在音程与节奏以及旋律进行方向等的对比处理，都成为加强各自独立性的重要因素。

第十一段开头的单声部旋律，是第十段中开头单声部第一主题旋律的进一步发展。其后的对比复调结构中的上方声部仍为第二主题，但比起第十段又有了新的发展，旋律线的起伏达到了高潮，最后3小节将第十段同样的材料移高了四度，从而使第二主题更加潇洒、飘逸。下方谱表中的第一主题也得到了进一步的发展，节奏的切分与旋律音的跳进，促使音乐形象更为生动，加深了音乐表现的深度和力度。

第十四段开头的单声部旋律是第一主题的变化发展，结束于第5小节的第一拍。紧接在同一小节的低声部，由单声部陈述了第二主题的动机。这个动机与第十、十一两段的上声部开头动机完全相同，然而，在第十四段确是作为模仿的起句而应用的。紧接其后由上声部进行了严格的模仿，并由此继续陈述第二主题。而低声部则在作为模仿起句的第二主题动机之后，接以第一主题的变化发展形式，从而使第十四段的复调结构丰富起来，其中既有模仿，又有对比，使音乐的表现力得到了进一步的增强。

第十六段与上述三段不同的是，省去了单声部陈述的主题，而是从一开始便用复调陈述。该段的第1小节依然是第二主题动机在低声部作为模仿结构的起句首先出现，紧接高声部加以模仿。其后，第二主题便在高声部继续进行，并形成旋律发展的又一个高潮。与之构成对比的低声部旋律是第一主题的变化形式。第十六段比起第十、十一、十四段中的复调结构，不论两主题自身的变化，还是对比的结合，都有了新的因素出现，使这段音乐成为整个作品的高潮。

上面对《渔歌》中四段复调音乐进行了具体的分析，从中可以看到，我国古代音乐家已经具有清晰的复调思维，并且还掌握了构成复调的基本原则。这个原则的核心是强调音乐特性的对比，也即音乐形象的对比。此外，还有合乎逻辑的总体布局，如，全曲的四个复调段落，基本上是分布在总体音乐的发展性部位，而且每次出现都有所变化。这些

都显示了我国古代音乐家对复调技术的运用是积极的、深刻的，绝不是偶然所致。

下面研究的是相传春秋时代（公元前 770—前 403）就已产生的琴曲《高山流水》。这首乐曲中的复调音乐部分占全曲的二分之一，也就是说，有一半是运用丰富的复调技巧创作的。

有关《高山流水》表现的内容，早在春秋时代就有钟子期听俞伯牙弹奏古琴的故事，钟子期领会到乐曲表达的是高山和流水，所以，高山和流水就是乐曲描绘的两个形象。

《高山流水》总体是由十三段加尾声构成，调式调性为 F 宫，每一段都有一个明晰的终止式将调性结构加以确定。从十三个段落的终止式可以看出，每一段都是相对完整的结构。第一段是呈示性乐段，长度为 30 小节（不包括重复）。第二段至第九段加在一起是 118 小节（不含重复），各段长度不等。而第十段作为其中的一个组成段落，自身就有一百多小节，其长度基本上是整体作品的一半。

第十段的主体部分都是运用复调技术创作的，其复调效果极为生动。为了能够理解整首作品布局方面的完整性和主题发展的逻辑，以及复调结构的艺术表现特性，先将第一段摘引如下：

例 45

高　山　流　水

侯作吾弹并记谱

上例是《高山流水》的第一段，贯穿整个乐曲的材料就是开头 5 个小节(不含反复)。下例是这 5 小节主题的骨干音：

例 46

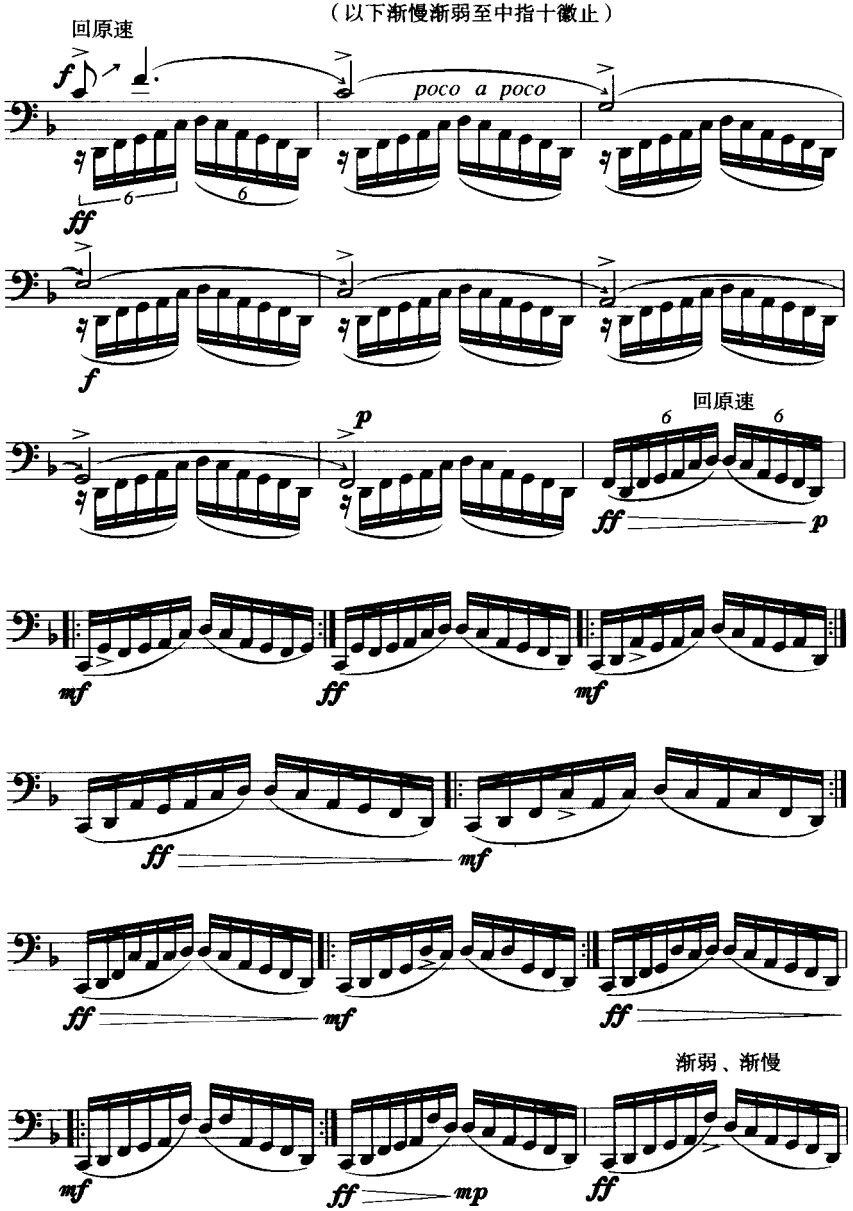
上例主题在每段音乐中，都进行了旋律性的变化发展。前面提到的各段终止式，也是由这个主题音调所构成。这个主题音调仅在第一段中就出现多次，每次出现都进行了节奏的变化。而在第 21、22 小节还将其逆行变化发展。第一段的最后 5 小节则是由主题发展出的结束句。

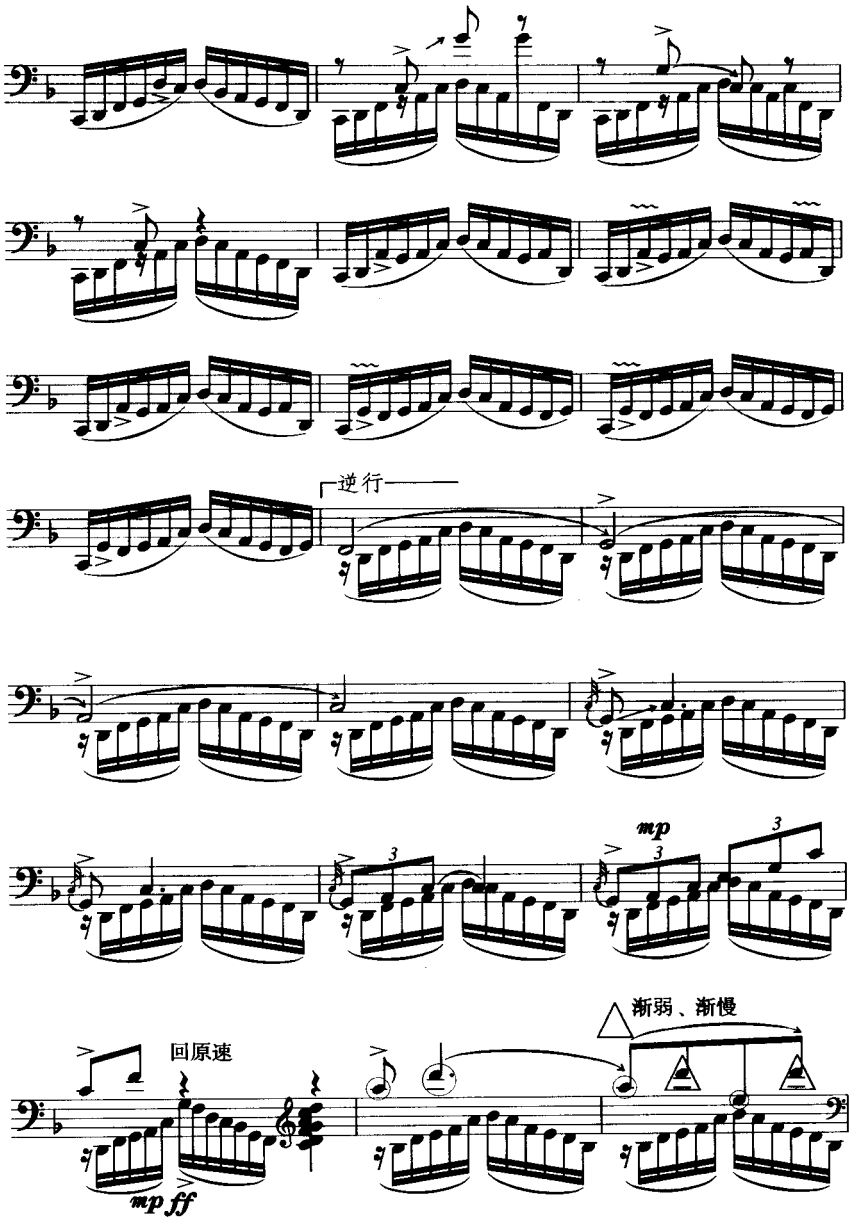
下面集中研究《高山流水》的第十段到第十三段及尾声的音乐。

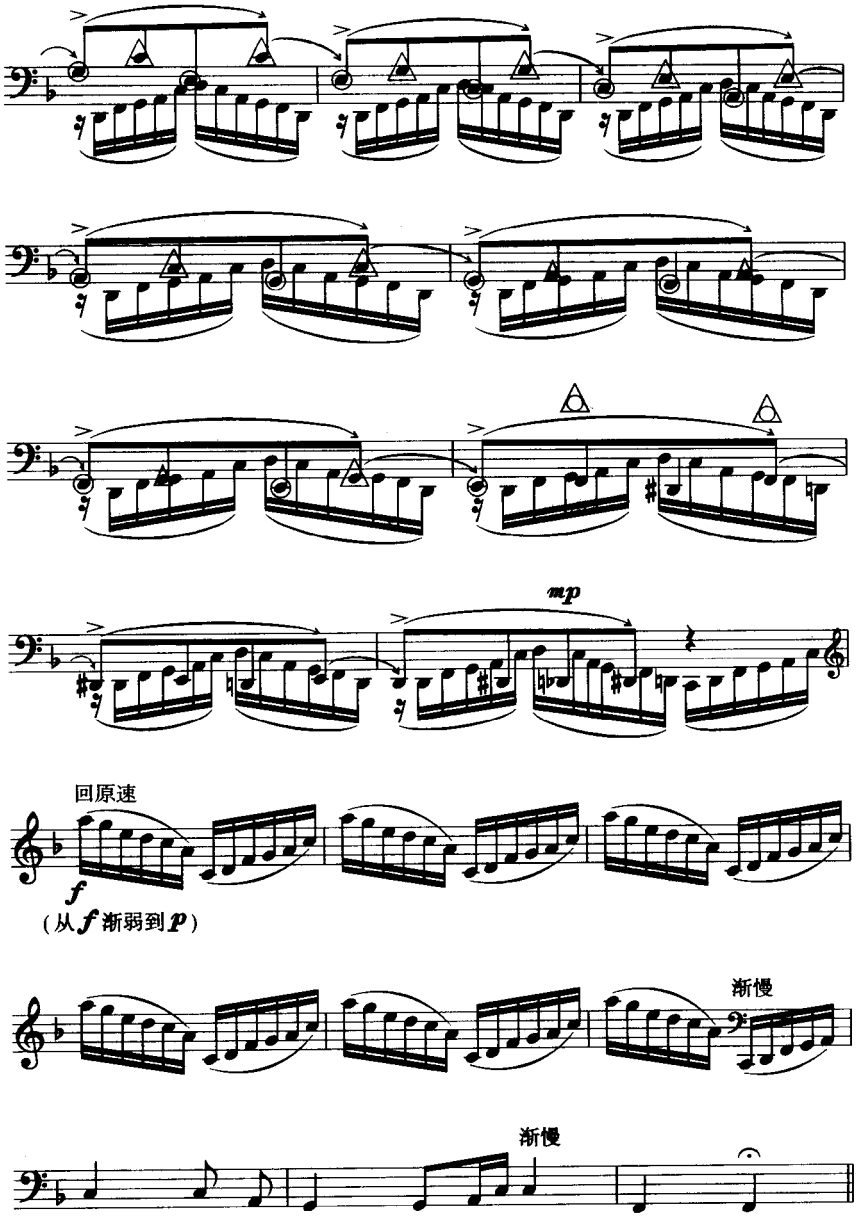
例 47

高 山 流 水

侯作吾弹并记谱


回原速
（以下渐慢渐弱至中指十徽止）
poco a poco
回原速
渐弱、渐慢


逆行
mp
3
渐弱、渐慢
回原速
mp ff


mp
回原速
f
(从f渐弱到p)
渐慢
渐慢

【11】 ♩=144
mf
3
f
3
【12】
mf
(从 f 渐弱至 p)
f
渐弱、渐慢

【13】 ♩= 96
mp
f
渐慢
回原速
【尾声】
mp

从上例摘引的《高山流水》四段音乐中，可以看到第十段的前7小节就是主题旋律的变化形式。第一段前3小节的三个音C、D、F在第十段也是出现在开头3小节中，而第一段中主题的后四个音C、A、G、F在第十段出现在第5、6、7三个小节中。主题在第十段由单声部变化发展之后，进行了经过性的延展而构成第十段的第一部分。

第十段的第二部分是"高山"与"流水"两个主题结合的对比复调。上方声部正是第一段开始陈述的主题，运用灵活扩大时值的方法进行变化发展而成为律动悠长、宽广、气势宏大的巍峨高山形象。与之结合的下方声部，是不断反复的固定旋律型，毋庸置疑，这是在表现滔滔不绝的流水形象的。将如此特性鲜明的两个主题旋律加以纵向结合而形成的对比复调，其多层次的音乐效果，必定会把所有听者都带入那群山、激流的意境之中，而不仅仅只是一个钟子期。

在这个第二部分的8小节对比复调结构中，"高山"主题完整出现一次。之后的13个小节（如含重复便是18个小节）的复调结构已转变为隐伏二声部，主要主题的音隐伏在"流水"的音型之中。当复调结构再次出现时，"高山"主题旋律又用八分音符的时值出现在高声部。3小节后，八分音符的旋律音又变化为十六分音符，并与"流水"主题融为一个线条中。在这个音型化的线条中，"高山"主题的旋律音用演奏的表情符号">"与"~"将其显露出来。于是，第一段陈述的主题在"流水"的波浪之中又一次完整地出现，最后的结束音F是二分音符。这个F主音既是前面隐伏在流水音型中的"高山"主题的结束音，也是其后"高山"主题逆行的第一音。也就是说，由这个二分音符F音开始的旋律线F—G—A—C四个音，正是代表高山形象的主题的逆行，用逆行将原来的下行线条变为上行线条。

二分音符的逆行主题之后，紧接出现的是将"高山"主题加以移位（移低四度由G、C开始）并改变节奏型，再将音域不断向上扩张直至回到原音级C—F。这5个小节的"高山"与"流水"的对比结合，使音乐的情绪一步步向高潮推进。

第十段的第三部分是乐曲的高潮。这里已发展成三声部复调结

构，下方的“流水”旋律保持原样，上方的“高山”主题则派生出二声部，并构成卡农式模仿关系，从而形成了卡农与对比结合的三声部复调结构。为了阐释清楚，将乐谱中的二声部卡农分别用“○”与“△”两种符号加以标示，“○”为卡农起句，“△”为模仿声部，即卡农的应句。二部卡农结束在主音 F 之后，两声部汇合成♯D—♮D—♯D—E—♮D—E—D—♯D—♭D—♯D—♮D—C 的半音、全音交替的线条，最后落到属音 C 上，也由此而结束了这段三声部复调结构。这是一段具有很高艺术审美意义的多声部复调音乐，它所描绘的重峦叠嶂、波涛汹涌的音乐形象非常鲜明、动人，使人不得不承认我们的先祖音乐家所具有的丰富想象力和创造力，以及高超的表现技巧，而且也有力地论证了先辈音乐家的复调思维是与生俱来的。

整体乐曲的第十二段中，将第十段第一部分对比二声部复调重复了一次，之后进入第十三段。

第十三段有一个极具功能性的属—主的终止式，结束于 F 调的主音。最后又加上了一个让人回味无穷的尾声。可见，我们的先祖音乐家，不仅具有鲜明的复调思维，而且，其结构思维更是严谨、完美。

古琴曲《普安咒》又名《释谈章》。乐谱最早见于公元 1592 年明末的《三教同声》琴谱，其诞生年代自然是早于此时。

《普安咒》是一首佛教丝竹曲，庄严肃穆，似有古刹闻禅的意境。乐曲整体是由十三段加尾声构成。

《普安咒》还是一首纯粹的复调乐曲。复调结构形式之严谨，技巧之丰富、细致，使我们不能不感到骄傲、自豪。为能全面认识这部作品，下面将其全部加以引例。

例 48

普　安　咒

夏一峰传谱

♩=32→
♩=33
♩=40→
♩=42
【2】♩=29
♩=35→

𝅗𝅥 = 36
【3】 𝅗𝅥 = 36 →

♩=40
【4】♩=40→

♩=42
【5】 ♩=40
♩=42
♩=44

【6】 ♩=44

【7】 ♩=44→
♩=46

【8】 ♩=46

【9】♩=46

【10】 ♩ = 46

【11】 ♩=46

【12】 ♩=46→

♩=50
渐慢
【13】 ♩=36

《普安咒》是一首长达 205 小节的复调变奏曲。调性 E 宫调式。

复调变奏曲是建立在两个具有特性对比主题基础上的。其中的一个主题是描绘佛教寺庙低沉幽暗、庄严肃穆景象的，贯穿于全曲的始终，并处于低声部位置。因此，将其称作固定低音主题。现摘引如下：

例 49

上例这个固定低音主题，是从乐曲的第二段的后半部分（也即全曲的第 27 至第 33 小节）开始陈述的。之后，从第三段至第十三段始终不变地加以重复。也就是说，在这首十三段的乐曲中，固定低音主题共出现了 12 次（不含隐伏二声部的变形卡农）。与西方传统复调音乐中的固定低音（Basso Ostinato）形式完全一致。为能精确地识别出固定低音主题的每次出现，下面将其出现的段号及小节数逐个加以指示：

段　号	小　节　数
[2]	27—33
[3]	40—46
[4]	52—58
[5]	75—81
[6]	87—93
[7]	108—114
[8]	121—127
[9]	139—144
[10]	150—156
[11]	165—171
[12]	184—190
[13]	196—202

固定低音主题自身具有的Ⅱ—Ⅴ—Ⅰ终止式构成的明确调性功能结构，与西方大小调体系的调性功能结构也完全相同。这个事实又一次表明，中国传统音乐的调性结构思维也是与生俱来的。

然而，这个固定低音主题的旋律结构却是十分独特的，因为，它作为固定低音主题是完整的，而作为独立的旋律结构，只是完整旋律组织中的一个组成部分，而且还是后一部分。换句话说，固定低音主题只是每段音乐中的低音旋律的后一半。它只有分别与十二段（除去第一段）音乐中的低声部旋律的各不相同的前一半结合起来，才能构成连贯完整的旋律结构。下面仅举第三段的完整低声部旋律为例：

例 50

从上面摘引的第三段的低声部旋律就可看出，固定低音主题与其前面的乐句有着明确的呼应关系，两者合乎逻辑地构成了完整的乐段结构。

下面研究的是固定低音主题每一次出现时的形态问题。在这首乐曲中，固定低音主题并不是以单声部形式出现，而是与一个与之形成对比的歌唱性旋律加以纵向结合构成的对比二声部复调形式出现的。

而每段音乐中的前一半低声部旋律，即不是固定低音主题的那一半（如同上例中的前 6 小节）则成了乐曲中变化发展的成分。在这个变化发展成分中的上方旋律，正是乐曲除固定低音主题外的又一主要主题。这个主题表现了念诵经文时的虔诚、平和情绪，因此，将其称作“吟诵主题”。见下面摘引出的“吟诵主题”与低音结合的片段：

例 51

之所以将其称作“吟诵主题”，一方面表明这个主题是代表有节奏地吟诵经文的形象，另一方面也是为了与描绘庄严肃穆的寺庙景象的固定低音主题形成对应。

“吟诵主题”在十二段音乐中的每次出现都与不同的低声部加以对比结合。这种由同样的主题(当然也有灵活的变化)与不断变换的对比声部的对位结合，正是复调变奏原则的实际体现。而且，在这首乐曲中，复调变奏的技巧相当丰富，特性的对比也相当生动。下面对《普安咒》逐段进行分析：

第一段是引段性质，而在其中的第 7 至第 10 小节却出现了一个十分生动的乐句。这个乐句显然具有主题的特性，然而，在这里却与其前后缺乏逻辑上的关联，很像一个插入性的成分，但在乐曲的第九段、第十一段进行了变化发展，由此形成了整体中的呼应关系。

第二段，吟诵主题初次陈述，是与对比的低声部旋律构成的二声部复调结构形式出现的。这是与吟诵主题第一次结合的低声部对位旋律，所以称作低声部 A。低声部 A 有着明确的 E 调功能结构，情绪低沉、幽暗。二声部的对位结合，不仅节奏对比鲜明，而音程也十分多样。虽然直接相撞的是八度(十五度)音程，但，在“你静我动”的对位结合中，却包含了三度、二度、五度、四度、六度、九度、十度等各种性质的纵向音程，从而体现了对位结构的坚实性。

第二段的后半部分就是固定低音主题与支声对比旋律结合的二声部复调结构，这前后两部分衔接得十分连贯、自然，并合乎音乐发展的逻辑。

第三段，前 6 小节是吟诵主题与低声部 B 的对位结合。吟诵主题的基本动机灵活地分布在各个小节中。新出现的低声部 B 也有着连贯的旋律结构，并在以后的段落中得到了较为充分的发展。第三段的前后两部分衔接得也非常自然，形成了密不可分的有机整体。

第四段，前 6 小节也是吟诵主题与低声部 B 的对位结合。但有一个新的现象要特别加以注意，这就是，这里的两个对比声部是第三段中吟诵主题与低声部 B 的纵向可动对位的变化形式。变化方法是将第三段

中的吟诵主题向上移高了一个八度，将低声部 B 移低了五度，于是，使第三段中出现的复调结构，不仅纵向音程产生了新的变化，而且旋律声部的音级色彩也发生了变化。这种高超的复调可动对位技术的又一次出现（《高山流水》中出现过），更增强了对我们先祖音乐家复调思维的进一步认识。在这一段中，前半部分与固定低音主题的衔接更为连贯，大有一气呵成之感

第五段，前 8 小节是第三段中开头的复调结构的重复，但进行了横向移动的变化。在第五段的第 9 小节至第 16 小节（总体的第 67 小节至第 74 小节）将固定低音主题分解成隐伏二声部卡农结构，使固定低音主题在这段音乐中，不仅增多了两次变形的进入，而且也增加了音乐的情趣，使平和的音乐情绪出现了生气与活力。之后再接以固定低音主题与支声对比旋律的二声部复调结构。

这里出现的隐伏二声部卡农结构，在《高山流水》一曲中也出现过。这些复杂的复调技术的运用，又一次论证了中国传统复调音乐同样存在着严谨的逻辑规律和发展手法的多样性，以及整体布局方面的层次感。

第六段，前五个半小节中，吟诵主题在高声部，与之结合的低声部是第三段中出现的低声部 B 的紧缩变形。由于变形而使纵向对位出现了一音对一音的节奏，并由此而增强了音响的力度。紧接其后的是固定低音主题与对比旋律结合的对比二声部复调结构。然而，在这里也出现了微小的变化，这就是将两声部的纵向音程距离拉宽了一个八度。低声部主题音高节奏均保持原样，而将对比旋律移高八度，从而形成了新的音响色彩。

第七段，开头部分与第六段的开头部分基本相同。而在第七段的第 7 小节至第 14 小节（总体的第 100 小节至第 107 小节）与固定低音主题结合的上方对比旋律分解成隐伏二声部卡农，使第七段音乐由于新的复调变奏技巧的运用而扩展了结构。卡农之后接以固定低音主题与对比旋律的结合，但也将纵向音程距离拉宽了一个八度。

第八段，开头 6 小节的上声部是改换了音级的吟诵主题。与之结合

的低声部旋律则是全新的。其后依然接以固定低音主题与对比旋律结合的对比二声部复调结构。

第九段，在这一段的前 4 小节出现了第一段中的那个极有特色的旋律动机，也是这个旋律动机的第一次发展，对照一下第一段的第 7 小节至第 10 小节即可明了。第九段的第 5 小节至固定低音主题之前的这一部分，是吟诵主题与第八段中出现的新的低音声部的对位结合。之后接以固定低音主题与对比旋律结合的对比二声部复调结构。

第十段，开头 5 小节是低声部 B 的变化发展，其后接以固定低音主题与对比旋律结合的对比二声部复调结构。

第十一段，前 8 小节是引段中那个很有特色的旋律材料的进一步发展，运用改换音级与动机移位模进等发展旋律的技巧，使这段单音旋律连贯而优美，同时，与乐曲的第一段再次形成呼应，显示出再现结构的特性。其后接以固定低音主题与支声对比旋律结合的二声部复调结构。

第十二段，前 5 小节是第六段的开头部分中高声部的移位重复与变化发展。从该段的第 6 小节开始，将固定低音主题分解成隐伏二声部卡农，也是第五段中同样卡农结构的重复。之后，接以固定低音主题与支声对比旋律结合的二声部复调结构。

第十三段，这是乐曲的结束段，也是总结性段落，情绪回到了乐曲开始几段的平和状态。这一段的前半部分与第四段的前半部分完全相同，也是吟诵主题与低声部 B 旋律的对比结合，然而，在这里还起着响应作用，体现出乐曲整体布局方面的严谨逻辑性。在这结束段中的前半部分，与固定低音主题和对比旋律结合的二声部复调结构非常自然地连为一体，其中无划分的痕迹。

尾声是一个由下属—属—主的完全终止式，也是这首大型复调变奏曲最后的稳定性总结。这个现象又一次证明，中国传统音乐的调性结构观念是非常牢固的（关于《普安咒》的概括性分析参看本书总论）。

二、造型性音型与主题对比结合的复调结构

运用造型性的固定音型与主题旋律相结合的对比复调结构塑造音乐形象，表现音乐内容，是古琴、琵琶、古筝等乐器的乐曲中常见的现象。前面研究的古琴曲《高山流水》中，表现“流水”形象的旋律性音型，虽然也是固定不变的，但其旋律的连贯性却是相当明确的。而现在研究的造型性音型则不具有旋律意义，主要是起描绘情景的表现作用，也就是造型作用。如琵琶曲《十面埋伏》第五段，其小标题是“走队”，于是运用先单音后和弦构成的造型性音型，与主题旋律结合起来表现士兵列队行进的生动景象。见下例：

例 52

十　面　埋　伏

古　　曲
李廷松演奏并整理

《十面埋伏》第七段的小标题是“鸡鸣山小战”。在这一段中，造型性音型的音材料与第五段相同，但节奏律动放宽了，将第五段中的音型用扩大时值并间断出现的方法进行了变化，与主题旋律有规律地结合在一起，生动地描绘了战斗虽然开始，但还不太激烈的情景。见下例：

例 53

与上例在表现内容方面有着紧密联系的是同一乐曲的第八段，小标题为“九里山大战”。

例 54

十 面 埋 伏

【8】九里山大战

古　　曲

约 ♩=136

李廷松演奏并整理

(箫声)
tr
(成抛弃刀矛声)
♩=160
♩=120
f
mf
(戈戟声)
♩=138
f

(呐喊声)
mf
f
(传号收兵)
1.
2.
♩=72
f

上例摘引的“九里山大战”这段音乐，是对《十面埋伏》所表现的公元前 202 年楚汉战争在垓下最后决战中，最激烈的一场战斗的描述。乐曲中标示的“成戈矢相击声”、“成抛弃刀矛声”、“炮声”、“呐喊声”、“戈戟声”等表情要求是如此具体、生动。为了把这些生动的形象绘声绘色地表现出来，这段音乐采用了丰富的复调手法。不论主题旋律还是与之对比结合的造型性音型，都是紧密地跟随着内容情节的发展而进行相应的变化，使每个具体的形象表现（上面列出的表情要求）都达到了生动、完美的地步。尤其值得注意的是，描绘呐喊的主题（例中第 37 小节至第 47 小节不含反复），其旋律是运用带有变化音级的四度平行进行，结合以短、长、短的节奏型，将声嘶力竭的呐喊声表现得淋漓尽致。再加上快速激进的造型音型中的自然音级，与主题旋律中的变化音级直接相撞产生的尖锐音响，将一幅声动天地、撼人心魂的古代战争场面，活生生地呈现在眼前。

《十面埋伏》中的造型性音型有着鲜明的表现特性，它不同于单纯起伴奏、衬托作用的和弦音型的用法，而是构成对比复调结构的具有形象特性的重要成分，也就是说，是与主题旋律具有同等地位的成分。两者相辅相成形成有机统一体，共同完成了这部表现战争的大型乐曲的形象塑造。

创作于 13 世纪的琵琶曲《海青拿天鹅》，是表现海青（猎鸟）捕捉天

鹅时的情景。这首乐曲与《十面埋伏》一样，也是运用造型性音型与主题旋律结合的对比复调结构。在这里描绘了海青捕捉天鹅时激烈搏斗的情景，也表现了蒙古族人民的狩猎生活和劳动的喜悦心情。全曲原为十八段，后被删节为十段。下例是删节版的第十段，也就是结束段。

例 55

海 青 拿 天 鹅

古 曲

上例这段音乐中的前 8 小节的上方声部是主题旋律，运用长气息的悠缓节奏与平行四度的和音构成。其中的第 1 小节与第 7 小节分别运用了变化音级 ♯G 与 ♯D，及各自形成的增四度不协和音程。这些扩大了音阶材料的新颖音响，完全是为表现内容、塑造形象而创造出来的。它使人联想到张开翅膀捕捉天鹅时的海青形象。事实上，这也是乐曲开始段陈述的主题的变形发展。下例是开始陈述时的原形主题动机：

例 56

与之结合的下方声部，是十六分音符构成的单音与四音和弦交替的造型性音型，这个律动快速紧凑的造型性音型，如同抖动翅膀的形态。将如此生动形象的造型性音型与宽广、高昂的主题结合起来，构成的特性对比的复调结构，使音乐表现的情景达到了栩栩如生的境地。

上面论述的运用造型性音型与主题旋律进行复调结合，达到塑造音乐形象、表现音乐内容的目的的手法，在西方音乐中也是常见的。如法国印象派作曲家德彪西（1862—1918）在其钢琴曲《雪上足迹》中，就有过同样的手法。见下例：

例 57

雪 上 足 迹

德彪西曲

从上例可以看出，德彪西是运用造型性切分节奏音型与悠缓的主题旋律构成复调结构的。乐曲描绘了冰天雪地中，一个孤独者迈着沉重步伐蹒跚行走的凄凉景象。音乐生动感人。

通过上面将中国与西方音乐作品的对照，可以使我们认识到运用复调技术表现内容、塑造形象方面，中西方有共同的美学原则，所不同的只是音乐的语言、风格方面的差异。两者没有高与低，先进与落后的区别。更何况，上面研究的古曲《海青拿天鹅》创作的年代，较德彪西的《雪上足迹》要早 500 年。

三、相同特性对比的复调结构

中国传统复调音乐在构成形式上的多样化，是与音乐的体裁特点与表演形式密切相关的。前面主要研究的是器乐独奏体裁，也就是说，

一件乐器便是表现音乐全部内容的载体。在这方面，中国乐器如古琴、琵琶、古筝等与钢琴有着共同的特性，所以，它可以表现具有戏剧性的内容，可以用复调原则创造多种不同特性的音乐形象，并加以对比结合，达到表现音乐内容的目的。如前面研究的《渔歌》、《高山流水》、《普安咒》、《十面埋伏》、《海青拿天鹅》等。

现在要研究的是人声与器乐相结合而构成的复调音乐形式。如说唱音乐、戏曲音乐中人声演唱的旋律与器乐演奏的旋律形成的复调结构。中国特有的戏曲音乐与说唱音乐是由唱腔与器乐两者共同形成的完整表演形式。其中的器乐的地位不只是为唱腔伴奏，实际上，它有着极强的独立性，比如琴师可以离开唱腔单独表演各种曲牌作为演出节目。这个特点正是唱腔与器乐的构成复调形式的逻辑基础。

当然，尽管器乐与唱腔各自均具有独立性，但，毕竟它们之间存在着依附关系。在器乐为唱腔伴奏的情况下形成的复调结构，两者的特性必定是相同的。它们之间对比关系的形成，主要体现在两声部之间的纵向音程结合与节奏的简、繁对比等方面。

中国传统戏曲音乐、说唱音乐中，唱腔与器乐结合时强调的“唱简伴繁”、“唱繁伴简”、“垫补空档”等原则，恰好体现出鲜明的复调思维特性，与西方传统复调音乐中的“你静我动”、“你动我静”的原则是完全一致的。因此，可以说，中国传统复调音乐与西方传统复调音乐具有同样的科学性和逻辑规律。

下面首先研究一段流行在华北地区、历史久远的单弦牌子曲音乐。

例 58

反 风 雨 归 舟

李 子 洲唱
程树堂伴奏
杨荫浏记谱

唱腔
三弦
顾 不 得 绿
柳 村 头，
♩=76
是 街
市 卖 酒 之 家，酒 换 鱼， 忘 却 了 水榭
山 村 多 少 里，也 辨不清 南北与 东 西， 又 搭

着 水 连 天， 天连 地， 树 连
山，山连 溪， 混 作 一 团 鱼 舟 迷。 忽 听
得 风 雷 大 作，地 动 山 摇， 树 倒 石 劈 霹 雳 地
响， 电 光 夺目，把妖 邪 击， 非 容 易，来 至
在 了 观 瀑 石 桥。

上面所举《反风雨归舟》一例，对构成复调的几项原则均体现得十分鲜明。如：

1. 两旋律的独立性

在这段说唱音乐中，唱腔旋律与器乐旋律各自的句法结构都十分严谨、清晰。尤其三弦演奏的旋律，运用主—属—主三音构成的终止式，更是体现了结构划分的明确性和器乐旋律自身的独立意义。而唱腔旋律虽受唱词的制约，但自身的结构则相当连贯完整。将如此完整的两个旋律结合在一起，构成的对比复调结构才是这完整艺术形式的真正实体。

2. 纵向音程的对比

在这段音乐中，器乐与唱腔两声部结合中的音程相当丰富，唱腔的开始进入与器乐直接相撞的是六度音程。其后的结合音程主要是五度、四度、八度、六度、十度等协和与不完全协和音程。尤其是不协和的倚音如七度、九度音程的直接相撞产生的紧张度，更为这个二声部复调结构增添了新颖的音响色彩。

3. 节奏对比

在这段音乐中，“你动我静”、“你静我动”的对位法则体现得极其鲜明。尤其是中国传统复调的“垫补空档”（过门）原则的应用，而使音乐的整体连绵不断，一气呵成。这些现象使人联想到复调音乐形式中的《创意曲》的气质和感觉。

下面再引一段对比性很强的单弦牌子曲为例。

例 59

群 仙 祝 寿

曹宝禄唱
沈德元伴奏
曹安和记谱

♩=92
华堂上，富贵雍容。
♩=96
♩=88
乐享千般，福禄寿三星早
渐慢
♩=104
来全。

上面《群仙祝寿》一例中，两个对比旋律的纵向音程结合、节奏对比、句段结构等方面，均显示出相当的科学性与逻辑性。在《反风雨归舟》一例中提到的，运用主—属—主三个音作为划分结构的方法，在这里又得到进一步的论证。

下面研究一段流行在南方江苏、浙江、上海等地的苏州评弹《潇湘夜雨》的复调结构。

例 60

潇 湘 夜 雨

朱 雪 琴唱
江明惇记谱

烟 云
笼 帘 房，
月 朦 朦， 朦

色昏
黄。
琵琶
三弦
唱
阴 霾 霾，
一座
潇 湘
琵琶
三弦
馆，

寒 凄 凄，
几 扇 碧 纱
窗。
琵琶
三弦
唱
呼 啸 啸，
千 个 琅 玕 竹，
琵琶
三弦

草 青 青，
数 枝 瘦 海 棠。
琵琶
三弦
唱
病 恹 恹， 一 位
琵琶
三弦

《潇湘夜雨》一例虽是三行谱，其中唱腔与三弦却由演员一人担任，琵琶由琴师担任。琵琶演奏的声部，旋律连贯流畅有很强的独立性。韵

味浓郁的唱腔是上、下句变化反复结构。唱腔进入之前由琵琶与三弦奏出的12小节的引段，也是由上、下句构成的乐段。三弦的旋律具有明确的主、属结构功能意义，第一句停在第7小节（含开头的半小节计算）的第一个八分音符的属音C上。第二句是由紧接其后的高八度的八分音符C开始，再向上四度跳进至主音F，由这个极具功能特性的首部而开始的第二乐句，结束于带附加声部的主音F上。引段的琵琶声部的开头动机，正是唱腔动机的初次呈示，显示了音乐结构的逻辑性。整个引段的二声部对比复调结构，在声部的先后进入、合理的纵向音程结合、富有动力的节奏对比，以及将乐句的划分点设置在不同的节拍位置上等处理技巧，都体现出相当严谨的复调思维特性和构思方面的创造力。

唱腔进入之后的复调结构，基本上还是二声部，只是在唱腔与三弦两声部的衔接处出现短暂的三声部结合，如在唱词“潇湘馆”处的三声部，其中下方二声部是C、E十度音程，与唱腔先后出现的G、A音分别构成了CEG三和弦与CEA六和弦。这里的和弦性质十分明确，虽然由于节奏的对比而使和弦音未直接相撞，但丝毫没有影响和弦的属功能结构作用。

《潇湘夜雨》一例的结构划分方法，也是运用具有结构功能的终止式进行的。与单弦牌子曲的划分方法基本相同，都是用主—属—主结构功能构成，只是节奏型不同而已。此外，评弹中的终止式更具有复调特性。在这里，将相同的低音配上不断变化的对比的旋律音，从而形成多种样式的复调性终止式，以适应乐曲不同部位的结构需要。下面将该例中出现的所有终止式加以罗列：

例61

上面罗列的只是例 60 中出现的 9 次终止式。其中的①稳定性强，最后的主音加入了下四度的属音 C，但根音仍是主音 F，而且高声部也是主音 F，所以，这个终止式用在引段的结束处。⑧与①基本相同，但⑧的最后是两个八度的主音 F，因此，稳定性最强，所以，这个终止式用在总体较大部分的结构划分处。

其余的②③④⑤⑥⑦⑨7 次出现的终止式，其高声部除⑤与②相同外，其余各种的高声部旋律音都是不相同的，稳定性较①与⑧相对要弱一些，所以，这些终止式都是用在音乐发展过程中的乐句停顿处。它的作用是既有停顿感，又使音乐的连贯性不受影响。这正是复调音乐结构划分的典型特征。

评弹音乐的对比复调特征，在前面论述引段中的二声部对比复调结构时列举了四点：

1. 声部先后进入。
2. 合理的纵向音程结合。
3. 富有动力的节奏对比。
4. 将乐句的划分点设置在不同的节拍位置上。

上述四个特征也是总体评弹音乐中复调思维的实际体现。

第四节　呼应式对比的复调结构

呼应式对比复调结构是来源于人民群众现实生活的一种表现形式，在说唱音乐、戏曲音乐、民间歌曲、器乐音乐等体载中普遍存在。

在说唱音乐、戏曲音乐中，构成呼应式对比复调的基础与语言文字

结构密切相关。在器乐音乐中则与旋律的问、答结构密切联系。呼与应重叠时可构成多声部纵向结合的复调结构。呼与应不进行重叠，而是由单声与众合(或其他形式)的先后出现也可构成一种非常生动而富有艺术表现特性的复调形式。总之，呼应式对比的复调结构的表现形式极其多样，现将其归纳为如下几种类型加以研究：

一、接唱式的呼应对比复调

这里概括的接唱式呼应对比中的“接唱”是广义的概念，它不限于歌唱体载。在器乐或人声与器乐相结合的形式中，都有以同样原则进行结合的情况。

接唱式的呼应对比复调，主要是利用音色的变化(男、女，高、低，不同乐器等)、音量的变化(领、合，大、小等)、不同音区的变化以及语气情绪的变化等形成声部间的对比，达到呼应的效果。这种形式的特点是前后衔接紧凑，犹如一个旋律线的连续进行，在进行过程中派生出复调结构。见下例：

例 62

《对花》原是河北民歌，表现对答花名的情景。改编为板胡独奏与

乐队伴奏的形式后，便利用乐器的音色、音量等的变化以及旋律音调的语气来表现你问我答的效果。

这种复调结构的呼与应没有重叠，即没有纵向的多声部结合，如同不带对题的模仿结构一样，但在这里的两声部间运用的不是相同材料的模仿，而是不同材料的对比，由此构成了这种生动的呼应式对比复调结构。

例 63

江　河　水

《江河水》一例是由东北民间乐曲移植的二胡独奏曲，由扬琴伴奏。例中摘引的片段是由愤恨悲痛情绪平稳下来后转入回忆和沉思，独奏与伴奏交替出现形式的呼应，表现的是思索时内心的问答、呼应情绪。

以上两例虽都是器乐音乐，但其接唱效果都十分紧凑，复调效果鲜明生动。接唱式的呼应对比复调在各种劳动号子中，可以说已经成为普遍存在的现象。见下面的实例：

例 64

瓦　杠　号

东北林区劳动号子
赵　希　孟整理

《瓦杠号》是在林区装运木材等劳动时唱的劳动号子。瓦杠是劳动时使用的工具，运用这种工具搬运木材时唱的号子就称为《瓦杠号》。

《瓦杠号》由一人领唱、众人合唱，一呼一应将劳动时的力点有节奏地统一起来，以便进行有规律性的劳动。众合与领唱不是模仿关系，而是号召、指挥与响应的呼应对比关系。单独的领唱旋律是由一个动机及其变化重复构成。合唱则是以带有回答语气的新的旋律动机紧接进入。应句结束音与起句结束音相同，均为 G 音，从而构成回应的效果。领唱的起句再次进入与合唱的应句相重叠时的纵向音程有二度、六度、四度、五度等，于是，有了二声部复调的实际音响效果。同时也由于重叠而使“接唱”效果紧凑起来。

下面再研究另一首东北林区劳动号子。

例 65

羊　工　号

东北林区劳动号子
赵　希　孟整理

《羊工号》是一种在流送木材时“捞旱滩”劳动唱的号子，速度很慢。“捞旱滩”是指在河水上涨时，将正在流送的一部分木材漂流到浅滩上以免流失。

《羊工号》只用四拍子，力点是在众合的第一拍。领唱者也就是劳动时的带头人，领唱者唱的乐句就是对众劳动者发出的号令，众合就是对号召的响应。领与合各自唱的旋律实际上是一个完整乐句的两个组成部分。一领一合的接唱构成一个乐句，按照这个规律发展便形成了呼应式对比复调结构。这种形式的复调结构在劳动号子中是普遍存在

的现象。这种源于劳动生活的复调音乐是最富有生命力的音乐。

下面研究的是渔船号子中的接唱式呼应对比复调结构。由于是在水上劳动，所以这种号子的旋律显得舒展、辽阔，音调优美朴实，带有抒发性特点。

例 66

背 纤 号 子

江 苏 淮 阴
温 宝 富等演唱
文铁峰、姜国定、孙建华记录

上例也是利用接唱形式将完整乐句分成两部分，由领唱者与众合分别演唱而形成呼应对比的复调效果。

例 67

摇 橹 号 子

浙 江 普 陀
邵志能、虞立阳等演唱
韦 俊 云记录

吆 啰 嗨，
嗨，
咂 啰 嗨
嗨，
嗨
摇 来格嗨，
嗨
吆 啰 嗨
摇 橹 来，
嗨
咂 啰 来，
嗨
来
摇 来 嗨，
来
吆 啰 嗨，
摇 拉格嗨，
嗨，
阿 家 来，
来
嗨！
咂 啰 嗨，
来
摇 橹 来，
摇
来嗨，
嗨
来 咂 啰 嗨，
嗨！
嗨，
吆 啰 嗨，
嗨，
摇 拉格嗨！

《摇橹号子》一例的旋律十分优美、舒展，有船儿在水面上飘荡颠簸的感觉。这是两人合摇一支橹时唱的号子，开头部分是协调动作的，其后是动作已取得协调一致，而开始的一唱一合的交替进行，有力地配合了摇橹劳动。这首号子的接唱十分紧凑，起句与应句的对比复调效果非常鲜明。总之，这一例的旋律音调、呼应对比的严谨规律，以及所表现的生活景象都达到了很高的艺术审美境地。

接唱式呼应对比复调结构中的领与合的两声部虽然也是先后接唱，但每个声部都具有自身严谨的旋律结构组织，与前几例相比，在这方面又具有另外的特点。领与合两者的呼应完全是建立在对比的基础上，这样的劳动号子与西方传统复调的思维体系，可以说是完全一致的。见下例：

例 68

闸坡船工拉木号子

广　东　阳　春
刘　寿、赖　铎领号
关　　旺和号
莫　日　芬采集
罗　　丹记录

嘀， 哦 嘿呀， 哦 嘀，
嘿呀 噜 呀， 拉 哎呀 嘿，
哦， 哦 嘿呀，
拉 哟 嘀， 拉 哟，
啊， 哦，
噜 呀， 呀 哎呀 哩，
哦 哩， 呀 来， 呀
咧 噜， 拉 哎呀， 呀 哎呀，
来， 哦 嘀， 哦 嘀，
呀 哎呀， 哩 噜，

哎 嘿， 哦 哦
噜 齐 噜， 呀 哎呀， 嘿呀 啰 咧，
嘿 呀， 哦 啃， 哦，
拉 哎 呀 哩， 来 噜，
哦 嘿呀， 哟
来 哎 哟， 噜 呀，
哦， 哦 咧，
呀 哎呀， 嘿 哟，
呀 来， 嘿！
拉 哎呀， 呀 哎呀， 嘿！

上例领唱一开始主音 G 徵的由下向上八度大跳，休止（众合接唱）后的旋律是其合乎逻辑的继续部分，并组成了有起有伏、前后呼应的完整旋律结构。

在领唱铿锵、高亢而有韵律的歌声号召下，众合用委婉、抒情的旋律对答呼应。众合的旋律音调优美，带有劳动特点的节奏律动十分动人。第 1 小节的动机贯穿始终，先后共出现 8 次，首尾呼应。旋律的发展有时运用基本动机的移位模进（第 5 小节），或改变旋律音保持节奏型（第 19、25、45、51 等小节）。总之，众合旋律有层次、有逻辑的发展技巧，体现了旋律自身结构的严谨性。

众合与领唱的接唱处也很有特点，这里用的是大音程距离的跳进接唱，如九度、六度、五度等。尤其是九度音程接唱用得最多，如第 1、3、9、19、27、29、35、45、47 等小节。这种形式的接唱一方面说明劳动人民良好的音乐素质和高超的歌唱技巧，更重要的是体现了领与合旋律的鲜明对比性，并将两者完美地结合成独具魅力的复调结构。

下面一例是由渔民传唱的三声部接唱式呼应对比复调结构的《摇橹号子》。

例 69

上例是福建福安县赛歧渔民夜间行船时必唱的劳动号子。“有时两只船同时行进时，前后还相互呼应。由声音洪亮者领唱，众人随着摇橹的节奏应和。第一声部领唱，第二声部作对答式的呼应，第三声部以较固定的节奏型伴衬，形成层叠式的多声部叠置关系。”（刘春曙著《闽海渔歌简介》，载《中国渔歌选》，上海音乐出版社，1989）

从谱例中我们已经看到，三声部复调结构中的第一声部（领唱）与第二声部（众合之一）是接唱式呼应对比关系。两声部的呼应是用主音 G 与下属音 C 的功能关系形成。第三声部是一个具有相对独立意义的对比声部，以属音 D 与主音 G 为结构骨架构成。这个声部的旋律型发展有自身的逻辑与特性，其中最主要的是有一个带有鲜明劳动气息的节奏型贯穿于始终。然而，最令人赞叹的是这个声部分别与上两声部

在节奏与音程方面都形成明确的对比，使整个号子具有坚实的多声部音响和多层次的对比。毋庸置疑，这首布局如此严谨而精细的复调合唱曲，完全是由劳动人民所创造的。

二、固定音型或固定旋律型衬托式呼应对比复调

前一节研究的“造型性音型与主题对比结合的复调结构”课题中的造型性音型，是具有明确形象特性的，如《十面埋伏》、《海青拿天鹅》等乐曲中的运用。因为这些乐曲不仅有明确的总标题，而且还有更具体的分段小标题，这些小标题将音乐所表现的内容、情节如同戏剧剧本做了细致的提示，所以，音乐中的一切成分都是表现内容的组成部分，都具有形象特性，也就是造型性功能。

现在要研究的固定音型或固定旋律型没有具体的形象特性，而是对音乐表现的主题精神起衬托作用的重要成分，是音乐情绪、气质和力度的体现。从音乐结构的逻辑看，固定音型或固定旋律型与主题旋律是呼应关系。从音乐材料看，两者是对比性质。这就是将其归纳为衬托式呼应对比复调的依据。下面先研究几首劳动号子。

例 70

网　　号

山东乳山
根　生记谱

上例这首短小的劳动号子中，领唱者是将歌唱旋律与无音高变化的喊话有机地结合在一起。众合用固定音型的歌唱加以回答响应。这一呼一应形成了层次鲜明的对比复调，表现出渔民在起网时的喜悦和激动心情。

这是一首 D 商调式的劳动号子，领唱一开始就是在主音 D 上发出的一声号令。众合是用无音高变化的喊声“扎”予以回答。之后开始了领唱者的歌唱旋律，这个简洁的旋律动机是由属音 A 向上四度跳进至主音 D，结合以富有冲击力的节奏型而构成。众合的固定音型是由导音 C(宫)向上二度进入主音，结合以前长(四分音符)后短(八分音符加八分休止符)节奏型构成的二音动机，表现出无比的坚定信心。由第 7 小节开始出现的领唱者的新旋律是主音的上四度 G 徵的连续重复形式，这个高昂的旋律音调如同冲锋号一般辉煌。众合的固定音型同样是由原来的音级向上移高四度，用同样高昂的情绪给以回应。当领唱者的情绪达到高潮后，又改用无音高变化的语言号召，而众合仍用固定音型予以回答。最后，领与合都在主音 D 上呼与应，并结束于主音。这首结构精致、逻辑严谨的劳动号子，层次分明、效果生动，体现出劳动者的智慧和创造力。

下面一例是江苏渔船号子中拐大弯时唱的《摇橹号子》。

例 71

摇 橹 号 子

江　　苏　　淮　　阴
姜　　有　　才等演唱
文铁峰、姜国定、孙建华记谱

喂 嘿 嘿那个 嘿呀， 号号加力 嘿那个 嘿呀， 哟
喂 嘿呀！ 喂 嘿呀！ 喂 嘿呀！ 喂 嘿呀！
喂 嘿 嘿嘿哩啰哟 哟， 哟 啰 喂！ 哟 嘿 哟
喂 嘿呀！ 哟！ 喂 嘿！ 喂！ 喂！
喂 嘿 嘿那个 嘿呀， 要下弯呀， 嘿那个 嘿呀，
喂 嘿呀！ 喂 嘿呀！ 喂 嘿呀！ 喂 嘿呀！
大家好啊， 抬头看啊， 哟 喂 嘿！ 哟 喂，
喂 嘿呀！ 喂 嘿呀！ 喂 嘿呀！ 喂！
擦把汗， 摇过了弯 嘿那个 嘿呀， 吓吓哩个哟 嘿！
喂嘿呀！ 喂嘿呀！ 喂喂呀！ 哟 嘿！

这里首先对上例作一点说明，此曲选自上海音乐出版社出版的《中国渔歌选》。该书中上例用简谱记写，其调性为 1 = ♭E，这里将其译为五线谱时移调为 1 = C，A 羽调式。

这首渔民拐大弯时唱的摇橹号子，结构比较长大，歌词有虚词，有实词，基本上由上下句结构及其 4 次变化重复而构成。众合的固定音型很有特色，是由下属音向下七度大跳再向下二度构成。这个三音固定音型的力点在第一个八分音符上，向下大跳后的两个音是十六分音符，这样的节奏型具有明显的摇橹时的律动感。它既统一了劳动时的动作，又烘托出一种坚韧不拔的气质。固定音型与领唱者的旋律之间形成的呼应对比效果也是非常动人的。

东北林区劳动号子中的复调结构规律，是建立在林区劳动特点基础上的。比如运木时唱的号子就有非常严谨的结构规律。下面摘引几首加以研究。

例 72

哈　腰　挂

（双　号）

刘萤记于铁力

“哈腰挂号”是劳动的预备号令，是让大家弯腰挂钩的意思。这是一种重体力劳动，精神要高度集中，动作要高度统一，因此，领唱与众合的呼应交替就必须有严格的规律。这个规律的精确度是与劳动直接发生关系的。于是，根据具体劳动的特点，领与合的复调结构便有了更细的分类，如“单号”与“双号”之分。“单号，即每个唱句领唱者唱两拍，休止一拍，合唱者接唱一拍，休止两拍，先后一呼一应地交替唱。双号，即每个唱句领唱者唱两拍，休止一拍，合唱者也接唱两拍，休止一拍，先后一呼一应地交替。但在两者的曲调交替中间有一拍是重叠的，即领唱的起音与合唱的落音同时进行。”（赵希孟著《谈东北林区劳动号子音乐》，人民音乐出版社，1981）这里必须介绍一下引文作者赵希孟，因为赵希孟本人就是劳动号子的领唱者。下面引用该书前言中的自我介绍：“我是一个林业工人出身的业余音乐工作者。东北林区劳动号子，是我有生以来听得、唱得最多的一种劳动歌曲。自建国那年，我当上新中国第一代林业工人那天起，就生活、劳动在这些此起彼伏的劳动歌海之中。……而我，作为劳动号子的领唱者，对我们林业工人的劳动歌声，则具有更加深厚的感情。……”

例 72 是双号，从中已经看到，领唱者唱两拍，休止一拍。众合也是唱两拍，休止一拍。这先后的一呼一应使两声部在时间上有了交错，由交错产生了你静（休止）、我动（歌唱）的复调结构效果。

这里的固定音型是由主音 C 与下方小二度 B 构成。音型的连续出现如同加了装饰的主持续音声部。音型的第二个音 B 与上方领唱旋律形成的纵向结合音程有小二度、纯四度、小六度等，共同形成多声部音

响，最后同时结束于主音 C。固定音型与领唱旋律既是呼应关系，又是对比性质，因此二者结合起来便构成了一首完整的复调性歌曲。

例 73

镜泊湖上运木歌

马 可记谱

《镜泊湖上运木歌》也是双号，其构成规律与例 72 完全相同，即领唱两拍，休止一拍。众合也是唱两拍休止一拍。由两者先后呼应而形成复调结构。这一例的固定音型是由主音 G 徵的重复出现而构成，音型中的第二个 G 音用向下滑音记谱，其实际效果与前一例基本相同。在这首合唱中领与合在纵向重叠时的音程有二度、同度、三度、四度等，调式调性结构非常明确，最后有一个稳定的终止式结束于主音 G。

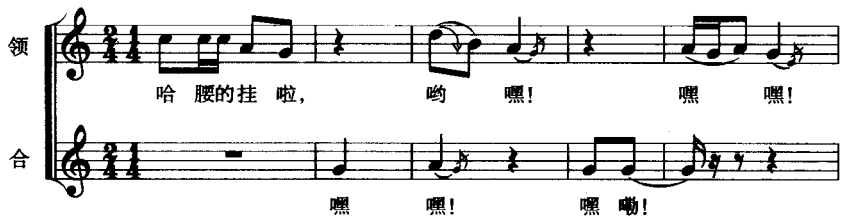
下面一首运木号子的接唱方式是单号，即领唱者唱两拍，休止一拍；众合唱一拍，休止两拍。先后一呼一应构成对比复调结构。

例 74

哈 腰 挂

（单 号）

赵希孟整理



蹲腿个哈 腰，
搂钩就 挂 好，
掌 腰个 起 来，
嘿！
嘿！
嘿 嘞！
嘿 嘿！
推 住个把 门儿，
不 要个晃 荡，
哟 嘿！
嘿 吧！
嘿！
往 前个 走 哇，
嘿 嘿嘿 哟！
老 哥儿八 个，
嘿 嘿！
哟 嘿！
嘿！
抬 着个木 头，
上 了个 跳 板，
嘿 嘿 嘿哟！
嘿！
嘿 嘞！
嘿！

嘿 嘿 嘿哟! 找 准个脚 步, 多 加个小 心哟,
嘿! 嘿 吔! 嘿!
哟 嘿! 哟 吼 嘿! 前 边个拉 着,
嘿! 嘿 吔! 嘿!
后 边个催 着, 前 拉 后 催, 嘿 嘿!
嘿! 嘿! 哟 嘿!
这 就个走起来吧, 哟 嘿! 哟 嘿!
嘿 呦! 嘿! 嘿!
这 就个上 来吧, 哈 腰 撂 下。
嘿! 嘿! 嘿!

上例中领唱的歌词内容是演唱这首号子的劳动过程，众合是对领唱者指挥劳动动作的响应与配合。在这首号子中，由于劳动方式比较复杂，所以，众合的固定音型与上两例相比，节奏型显得丰富多样，而且中间还增加了旋律性的接唱呼应，如第 12、20、46 等小节出现的情况。整体号子的旋律发展很有逻辑，G 徵调式调性结构明晰。这首渗透着劳动者灵感的复调性歌曲，已达到相当高的艺术审美境地。

戏曲、说唱音乐中，将固定旋律型作为伴奏的铺垫成分是很普遍的用法。铺垫成分能使伴奏与唱腔形成生动的呼应对比复调关系。下面研究几首单弦牌子曲：

例 75

数　　唱

曹宝禄演唱
沈德元伴奏
曹安和记谱

不 全。 我到那 鹰
愁 涧 下，
去请 白 猿。 你捧着
蟠 桃， 我 捧 灵
丹， 两 宗 法 宝，

上例开头由三弦奏出的两个半小节的引奏，如同复调音乐体裁中单独陈述主题的形式。在这里，这个引奏就是贯穿全曲的固定旋律型。这个固定旋律型有着极其明确的结构功能意义，由主音 F 开始经过一个上方辅助音 G 的装饰后，向下四度跳进到属音 C，再进行到主音 F。主一属一主的功能结构使这个固定旋律型具有相当强的稳定性。紧接进入的唱腔动机是从属音 C 开始，与固定旋律型构成五度音程的纵向结合。当唱腔动机的落音尚在延续过程中，固定旋律型又以纵向五度音程关系紧接进入，构成了鲜明的呼应对比关系。当三弦奏完略加变化的固定旋律型，唱腔与伴奏再次以对比关系结合。整个曲牌都由这个固定旋律起着衬托与连接作用，使整个曲牌音乐连绵不断。这个具有功能特性的固定旋律型与婉转起伏的唱腔旋律，形成了韵味浓郁的对比复调效果。两个声部在纵向重叠时直接相撞的音程有五度、七度、八度、六度、十度等，由此创造出多声部纵向音程的对比，再结合以节奏对比，复调音乐的典型特征便得以充分的体现。

下面再研究另一首单弦牌子曲音乐：

例 76

一 位 姑 娘， 还 代 将 那
茶 泡?
寇 氏 三
娘 忙 把 茶 来 泡，
奉 香 茗， 莲

步儿 飘 飘。 前 走
走， 后 倒 倒， 逞 风
流， 偏 卖 俏。 至 跟
前，又嫣 然 地笑， 尊一声 “公 子
尝一尝 奴的这 香 茗 好 也就不

好?"
祝 生 这 里
抬 头 瞧, 见 佳 人 她
梳 妆 得 雅 道: 青 丝 的 发,
把 蝴 蝶 扣 儿 绕。 衬 素 衫,

非 常 苗 条；
往 下 看，
小 小的金 莲 三 寸 未
到。
公子接茶，一 饮 而 毕，
连 连 说 是 妙，
咂嘴摇头，手 舞 足
蹈。
“我 往 新 村 失 迷 旧

上例的固定旋律型(例中第 3、4 小节三弦声部)是 B 羽调式主—属—主加装饰形成，功能性很强。这个固定旋律型总是在唱腔旋律落在主音 B 或属音 ♯F 时出现，如例中第 3、4 小节唱腔落在主音 B，固定旋律型在 B 音延续过程中进入，形成复调性对比呼应。第 21、22 小节唱腔也是落在主音 B，固定旋律型用同样的方式进入构成呼应，第 25、26 小节唱腔落在属音 ♯F 而固定旋律型依然不变地进入，构成主答属的呼应对比。第 29、30 小节与第 33、34 小节唱腔都是落在主音 B 上，固定旋律型用同样的方式对答呼应。第 38、39 小节唱腔旋律又一次落在属音 ♯F，固定旋律型还是不变地进入与之构成主答属的呼应对比。运用同样的规律，在整个例中固定旋律型共出现 23 次，形成了一个相当坚定的调性结构基础，与变换丰富甚至还带有变化音(类似西方大小调音阶中的旋律小音阶）的唱腔旋律形成语气与结构上的呼应对比。在整个曲牌音乐中，这个简洁的固定旋律型既起着重要的衬托作用，又成为对比复调结构的重要组成部分。

这一例的最后终止也很有特点，在主音 B 之后加了一个 A 徵作为后置型的延长，表现出中国传统音乐的特有神韵。

第五节 独立的对比复调形式

所谓独立的对比复调形式，特指“中国传统复调的对比结构”范围内出现的独立完整的复调音乐形式，也就是独立的作品。如复调重唱、复调合唱以及说唱音乐中唱腔与伴奏以对比关系的结合的曲牌音乐等。这些来源于民间歌手和民间艺人天才与智慧的音乐形式，是真正以复调思维为美学基础，以表达思想感情为前提而创造出来的。这些复调音乐形式，在结构原则和艺术表现特性等方面与西方传统复调音乐存在着明显的共同点，这些共同点说明，人类的思维方式、表达思想感情的美学观念等方面存在着一定的共性特征，这些共性特征就是客观存在的事实。因此，在技术处理上的一致，正是不谋而合的结果。

下面研究一首云南楚雄彝族自治州彝族民间二重唱歌曲。

例 77

欢　乐　调

（里夫里哈）

永仁县永兴区彝族（诺苏）

曲　木　约　质等演唱

周　志　列记谱

晚 唱起(欸) 欢乐(哦嘛) 调子 (嫫
我们今 晚 再唱(唉) 欢乐(哦 嫫
咳) 庆贺 吧! 嗯 欸 今
咳 欸)调子 吧, 再唱 多声 调子(咦)
晚 (嫫 欸) 多欢(嘞)乐。 嗯
吧, 今晚 嫫 欸 同欢
嫫 欸 万物 都欢乐, 万里 晴
(嘞)乐。 嗯呃 万物

《欢乐调》是一首独立的二重唱歌曲。两个旋律声部在纵向音程结合方面的变化相当丰富，在节奏的动静交错方面处理相当细致。如重唱开始后的第 1 小节，下声部旋律初次陈述时，是在下五度音程的后半

拍上进入，这就使新出现的旋律获得了显露的机会，并取得明显的对比效果。在二声部重唱的对位结合中，两声部的交错进入还有第 7 小节，当下方声部演唱第二乐句动机（第一乐句动机的重复）时，高声部则在其后的上六度音程的后半拍进入，这里又为高声部创造了显露的机会。总之，在乐句进入的处理上，运用同样方法的地方还有很多，如第 11、12 小节，第 17、25、31、33 等小节处。

在这首重唱曲中还有一个值得注意的现象是，两个声部在同一时间里所唱的歌词是不完全一样的。这种典型的复调艺术表现方式的运用，有力地证明了民间歌手是有目的加强两个声部各自的独立性的。

除上述复调技术外，在这里还运用了声部关系的变动技巧。如重唱的第 12 小节上声部旋律是重唱开头时的下声部旋律的变化重复，以此取得声部关系的变动。同样的处理在后面的发展中多次出现。

总之，在这首二声部重唱歌曲中，对比复调技术的运用非常丰富，而且效果也很生动、自然。

下面研究两首广西毛南族二声部复调合唱曲。

例 78

从 前 受 苦 难

（欢 条）

广西毛南族

断 咧 溜。
断 咧 溜。 如(啊)今 幸(啦) 福(啰) 多(哩哥)
得改善 哩啦，生(啦)活(啦) 得(啊)改(哩)
生活得 改(啊)善 哩啦，生(啦)活 得(啊)改(哩)
善哩呀比 啦 喂。
善哩呀比 啦 喂。 共(啊)产(啊)党(啊)领(啊)
把 身 翻 啊
导啊啦哥喽啊哩哥，穷人(啊)把 (哩哥)身 (啊) 翻 啊

咧，穷人 把(呀)身(呀)翻呀 咧 溜。
咧，穷人 把(呀)身(呀)翻呀 咧 溜。
苦(啊)难 啊，
毛(啊)南 跟(啦) 党(啦)走 哩哥，永 不 受(哩哥)苦(啊)难 啊，
永(啦)不(啦)受(啦) 苦(啦)难啦 咧 溜，
永(啦)不(啦)受 苦(啦)难啦 咧 溜，
咧溜嘛 比 啦 喂。
咧溜嘛 比 啦 喂。

上例为“欢条”。“欢条”是毛南族民歌的一种类型，歌词是五字四句。《从前受苦难》是一首同声二部合唱曲，A 宫调。两个旋律都很有特点，而且结构严谨，独立性强。

以单声部开始陈述，再进入另一声部以构成对比复调结构正是复调音乐典型特征的体现。在这首合唱曲中，乐句与乐段的划分都是运用同样的先后进入方式处理的，从而显示了复调结构中两个旋律的对比性和各自的独立性。

下面一例是毛南族民歌的另一种类型“欢草”。“欢草”的歌词也是五字四句，但在演唱时，将第四句先唱两遍（两声部各唱一遍）作为“歌引”，然后唱整段歌词，于是便出现了五字六唱的形式，使每段歌词都有首尾呼应，体现其相对的完整性。

例 79

家 乡 像 朵 花

（欢 草）

广西毛南族

香飘满天下。 足咚姑啦别 呃 哎 足 啦
香飘满天下。 足咚姑啦别 呃 哎 足 啦
别 芽打 啦
别 年年发新 芽，打 啦
别 啰 别 年年发新 芽，
别 啰 别 年年发新 芽，
(花)， 人人浇灌它， 岁岁发新枝，(个个)
家乡像朵花， 人人浇灌它， 岁岁发新枝，(个个)

年 年 发 新 芽。 足 咾 姑 啦 别 呃 哎 足 啦
年 年 发 新 芽。 足 咾 姑 啦 别 呃 哎 足 啦
别 啰 别 (洒) 打 啦
别 啰 别 雨 露 把 花 洒， 打 啦
别 啰 别 雨 露 把 花 洒。
别 啰 别 雨 露 把 花 洒。
(花), 佐 人 民 培 育 它， 阳 光 把 花 照 啊，
家 乡 像 朵 花, 佐 人 民 培 育 它， 阳 光 把 花 照 啊，

雨露把花洒，把花洒。足哽姑啦别呃哎
雨露把花洒，把花洒。足哽姑啦别呃哎
足啦别啰别
足啦别啰别江山美如
画，打啦别啰别，江山美如画。
画，打啦别啰别，江山美如画。
朵花，花红映朝霞，祖国添新彩，
家乡像朵花，花红映朝霞，祖国添新彩，

《家乡像朵花》中的两个旋律在音调与节奏组织方面都有各自的特点，尤其是首部动机的对比更为鲜明。

每段歌词的第一句由下面声部首先唱出，上面声部迟一小节进入，与下声部构成对比结合关系。这种先后进入的形式造成了非常生动的复调效果。

第二段歌词“年年发新芽”处，开始声部只将第一个音进行了变化（A 变 E），其后与第一段完全相同。上方的对比旋律也是第一段的原样重复。第二段的第二句，两个声部的旋律都有了变化，但仍用具有同样特点的终止式加以结束。

第三段的开始声部唱“雨露把花洒”时，也是将第一段第一个音 A 改为 E，其后也完全与第一段相同。

第四段与第三段情况相同。

综上分析，可以看出，这首二部复调歌曲的布局是很有逻辑的，每段的第一句都是 7 小节的对比复调结构，音乐材料基本上是原样重复。从歌词结构看，每段的第一句就是提前演唱的第四句，也就是所谓的“歌引”。每段的第二句，即歌词“家乡像朵花”以后的音乐，都进行了

变化发展。于是“歌引”就成了4段音乐的统一因素。每段的后一部分，因其不断变化而成为展开性结构。将这两种成分联系起来便构成了有机的完整音乐形式。最后由独特的终止式完满结束。

下面一例是单弦牌子曲《罗江怨》。

例80

罗　江　怨

曹宝禄演唱
沈德元伴奏
曹安和记谱

庄　子　陈　博，
寒　山　拾　得，　哎　吧　彭，
哎　吧　彭，　彭　祖　唤。
♩=112
【二】♩=112
唱腔
三弦
头　前　一　位，

紫 面 虬 髯，
抓 髻 袒 腹，
敞 露着 胸 前， 汉
朝 的 老 祖， 哎 把 天
哎 把 天， 天 不 献。

【三】♩=112
唱腔
三弦
紧 跟着 第 二
白 面 长 髯，
柳 仙 跟 定
吕 祖 临 凡，

单弦牌子曲《罗江怨》的总体音乐分为三段。唱腔旋律与三弦演奏的旋律各自都具有相对的独立性，它们以对位原则结合在一起，构成了完美的对比复调音乐形式。

三弦单独奏出的引句的前 3 小节就是整体伴奏音乐的主导动机。以此为核心材料不断进行变化发展，构成了有层次、有逻辑的完整旋律结构。

曲牌的唱腔旋律优美委婉，句法、段落的划分明显。三段音乐的唱腔旋律都以完满终止形式结束于主音 F 宫，形成旋律结构的完整性。而每段唱腔旋律的开始音却各不相同，第一段用Ⅲ级音 A 角开始；第二段用Ⅱ级音 G 商开始；第三段用主音 F 宫开始。运用不同的音级使三段旋律的首部有了色彩的变化以及结构布局的层次感。

唱腔旋律与三弦旋律除各自结构的完整性和相对独立性外，两者在纵向音程的结合与节奏组织的对比方面，都表现出鲜明的复调特性。

作为建立在复调思维基础上的对比复调音乐结构，在这里还可以从另一个方面得以论证，这就是三段音乐的最后结束句都是运用唱腔与伴奏八度平行的方法，即伴奏重复唱腔的形式以获得稳定的结束感。这个现象正好可以作为参照，以此说明复调思维与单声思维在民间音乐家的美学观念中是泾渭分明的。这种运用八度平行作为复调音乐划分结构的方法，使我们联想到巴赫在《平均律钢琴曲集》第一集第十首 e 小调二声部赋格中，对二部形式的赋格结构划分所运用的方法也是八度（十五度）重复，以此结束了第一部分。

《罗江怨》一例中还有一个值得注意的现象是，每一段在运用八度重复旋律的方法结束于主音 F 后，三弦单独奏出的结尾句最后都落在属音 C，起着段与段之间的连接作用。这种运用功能原理作为写作间奏的方法，与大小调体系的布局原则也是不谋而合的。这里需要说明的是，上例的第三段之所以也用同样的结尾，这是因为作为曲牌套曲这里依然没有最后结束，它还要与下一曲牌相衔接，直到套曲中的所有曲牌全部奏完，在最后的〔曲尾〕中才运用了Ⅵ—Ⅰ的终止式结束于 F 主音。

第三章　中国传统复调的模仿结构

第一节　综　　论

中国传统复调音乐中的模仿复调结构，主要出现在民间歌曲、民间器乐合奏、曲艺音乐等体裁中。这些民间音乐中的模仿复调形式灵活多样，充满生活气息，有的直接来源于劳动生活，甚至可以说就是劳动动作的组成部分。在模仿的构成上虽然没有西方传统复调技术中，经过规范了的、具有理性思维特征的逻辑规律，但在模仿的形式上，也存在着严格模仿与变化模仿（包括自由模仿）两种基本类型。如根据模仿的部位划分，同样有局部模仿与卡农式模仿两种结构形式。这些由民间音乐家与劳动人民创造的模仿复调技巧，因其未受既定技术法则的制约而显示出极大的灵活性和潜在的生命力。

下面是按严格模仿与变化模仿两种变化类型分别进行研究。而局部模仿与卡农式模仿则分别包含在严格模仿与变化模仿两个类别中。比如，严格模仿就包括严格的局部模仿与严格的卡农式模仿。变化模仿则包括变化的局部模仿和各种变化形态的卡农，以及自由灵活的局部模仿与卡农结构等。

第二节　严格模仿的复调结构

严格模仿包括严格的局部模仿与严格的卡农式模仿两种结构形式。局部模仿是指模仿声部对开始声部陈述的旋律材料不进行连续模仿，只对局部材料加以模仿。这个局部材料可能出现在音乐的开头，也

可能是中间或结束处。卡农式模仿的基本结构特征是，模仿声部对开始声部陈述的旋律材料连续不断地加以模仿，不仅模仿单独出现的A，也要继续模仿B、C等，从而使后进入的声部对先出现的声部构成追逐状态。但是，并不一定整首作品都是严格的卡农，有时卡农只出现在作品的一个段落，其他段落可能是其他写法。

严格模仿复调结构在中国传统音乐，尤其是民间歌曲、民间器乐合奏曲、曲艺音乐中都经常可见，而且运用形式灵活而丰富。下面研究实例。

例 81

拉 鼻 子 号

东北林区
赵希孟整理

《拉鼻子号》是在抬木头时唱的号子，这种劳动形式需要8个人，前4人、后4人，在前面的4个人中有一人是指挥者，也就是领唱者。他首先唱一句散板“咳——吨哈”作为劳动时发出的号令，让大家做好准备。这时大家分两个声部先后用“哈”音作为响应，即谱例中第2至第5小节G

音唱出的同音卡农，也是准备工作时唱的。当准备妥善之后，领唱者唱出“挺腰，挺腰”时，8个人分成两个声部，在相隔一拍的时间距离上先后唱着同样的旋律一拍一步地向前行进着，于是便形成了严格的同度卡农。

这是一首G徵调式的劳动号子，运用了有变化音进行装饰的七声音阶。连续模仿的卡农结构相当严格，现将谱例标示的符号列成图式即可一目了然。

A　B　C　D　E　F　G　H

A^1　B^1　C^1　D^1　E^1　F^1　G^1　H^1

从图式可以看出，这段严格的卡农与西方传统复调音乐中的卡农，在结构上完全相同。然而，这却是由劳动人民用智慧创作的，是劳动生活的组成部分，是有血有肉的、鲜活的复调音乐，也是历史发展过程中社会生活（生产方式）的见证。

下面一例中的卡农插入在整体号子的内部，因其连续重复的起句与应句已构成卡农结构，所以，也属于连续模仿的范畴。

例82

拼　命　号　子

川江船夫号子

上例在第 3 小节至第 5 小节下声部第一拍构成了严格的同度卡农，之后改为呼应对比复调。同样的卡农又在第 12 至第 14 小节重复出现。卡农的时间距离为一拍，音程距离为同度。卡农的结构是：

A　　B　　A　　B

A^1　　B^1　　A^1　　B^1

从图式可以看出，这是严格的无终卡农结构。在整体号子中无终卡农出现两次，与呼应对比复调和无音高变化但有节奏的喊话等交替出现在整体号子中。

整首号子为 ♯G 羽调式，而卡农的旋律动机则用Ⅵ级音向下四度大跳至Ⅲ级音构成，产生了新的调性色彩，使无终卡农成为力度与气势的高潮，而与其前后段落的对比则又体现出音乐发展的层次感和完整性。

在我国少数民族的民间合唱曲中，对模仿复调的运用更为丰富多样，因为这些歌曲表现的内容宽泛，民俗风情异彩缤纷，音乐的风格也各具特性。

例 83

接 新 娘 歌

（婚仪歌）

福建宁德市
蓝林德、钟石福演唱
王 耀 华记谱

请郎(啊)来，
祖 宗原 先
有 这礼 啊，
红 贴 请 郎(啊)来，
祖 宗 原 先
有
原 先 这礼
传 下(啊)来。
红 曲 酿 酒
这 礼，原先 这 礼
传 下(啊)来。
红 曲 酿 酒
黄 又 黄，
放 在 桌上
当 龙(啊)潭，
黄 又 黄
啊，放 桌上
当 龙(啊)潭，
第 一 官 井
是 菊 带 啊，
第 二 土 地
第 一 官
井 是 菊 带
啊，第 二 土 地

福建畲族的“婚仪歌”是举行结婚仪式时唱的歌。在迎新的全过程中的每个程序都有相应的歌伴随，上例是接新娘时唱的歌，新郎唱新娘和，表现了浓郁的民俗风情。这一唱一和正好构成卡农结构。我们已经看到，歌曲的开头就是严格的卡农，起句是三个八分音符的 C♭E F 音，由男声唱出。女声唱出的应句按实际音高比男声高一个八度，因此，这里实际上是上八度卡农。严格卡农的结构“ A B C ”之后的
A¹ B¹ C¹
卡农结构较为灵活自由。第 7、8、9 三个小节又回到严格卡农结构并将第一段结束在第 9 小节的 ♭B 商主音上。

第 10 小节开始的第二段，重复了第一段开头的卡农结构，其后有

了变化。

第 18 小节开始的起句，虽然重复了开头第一段的卡农起句，但应句却不是严格模仿，而是改变了几个旋律音，使之成为自由灵活的卡农段落。

第 22、23 两个小节运用了近距离的卡农结构，即卡农的时间距离变成了一个八分音符。这是一段极富创造性的卡农，时间距离靠近产生了紧凑感，与排比句歌词所表现的逐步热烈的情绪结合得非常恰当。从中使我们感受到民间音乐家对模仿复调表现特性的领悟力是相当强的，对技术的运用是与表现内容和情绪的发展变化紧密联系在一起的。

例 84

借问娘子哪里来

福　建　宁　德　市
雷石风、雷菊香、蓝林德演唱
王　　耀　　华记谱

《借问娘子哪里来》这首二重唱复调歌曲中的前5小节，是严格的八度卡农（也可看做是同度），只是下面男声声部在第2小节多了一个配上“啊”字的八分音符♭B音。如果不增加这个“啊”字，就会使上下两声部的唱词“过厝”二字重合，因而失去模仿效果。从这个细微的技术处理可以看出，民间歌手的复调思维是相当明确的。

在歌曲的第14、15两小节，运用的是严格的局部模仿，即只模仿起句的两个四分音符（歌词为“人讲”二字），之后变为节奏卡农。歌曲最后是运用模仿结构的终止式，结束于$^{\flat}$E商调式的主音。

例85

十　字　歌

福建宁德市
雷林香、钟石福演唱
王　耀　华记谱

上例这首二声部歌曲的整体也是建立在模仿复调基础上，只要看一下歌词的先后错位就可明了其中的模仿关系。

与前几例相比，这一例的模仿形式更为丰富，以至出现了双重调式(调性)并行的模仿结构。下声部主音是 ♯C 商，上声部是 ♯G 羽。在构成模仿时，主要是运用上五度音程的双调式严格卡农和严格的局部模仿。第 3 小节下声部，歌词“魏征梦斩金河龙”处，由 B、♯C 两音作为起句，第 4 小节上声部以 ♯F、♯G 作为应句回答，由此开始了卡农式模仿结构，并于第 9 小节两声部先后结束于各自的主音 ♯C(下声部)、♯G(上声部)，体现出明确的双调式模仿复调特性。

第 10 小节开始的第二段，依然保持上五度的卡农结构，但更为严格，至第 13 小节处两个主音以纵向五度关系同时出现。其后继续以五度关系进行局部模仿。最后结束句的两声部先后结束于 ♯C、♯G。

《十字歌》是一首颇具创造性思维的复调歌曲。与前面研究的几首畲族二声部歌曲作一比较即可看出，前几首都是单一调性结构，主音明确，而《十字歌》中却出现了双重主音，这种建立在复调思维基础上的双

调式(调性)音乐,在专业音乐创作中也是属于开拓性的。而在这里则完全是由民间歌手所创作,从其严谨性看,决非随意性所致。当然,双调式的运用主要是以模仿结构的音程关系作为依据的,所以说,这是建立在复调思维基础上的双调式(调性)音乐。

下面研究的是民间器乐合奏曲中运用的严格卡农结构。

例 86

四　句　板

赣南民间乐曲

上例引自流行在江西南部地区的民间器乐曲《四句板》。这首乐曲由两支唢呐和笛、扬琴、三弦等组合演奏。其中两支唢呐以重奏形式奏主要旋律，上例便是运用卡农式模仿表现人们在对话、对唱时的欢乐情绪。值得注意的是，这段卡农结构有两个鲜明的特点：一是不用对句；二是卡农的时间距离逐次缩短，其规律是：两小节——一小节——半小节——半拍——$\frac{1}{4}$拍。这种变化使音乐的情绪愈来愈热烈、活跃，创造了极其生动的景象。

不用对句的模仿，在交响音乐中也是常见的。如法国作曲家柏辽兹（1803—1869）的《幻想交响曲》第三乐章“田野景色”中，为了描绘夏日乡村夜晚，两个牧人一唱一答地吹着牧歌的田园景象，用英国管与双簧管奏出了不带对句的卡农段。见下例：

例 87

《幻想交响曲》第三乐章

柏辽兹曲

虽然以上两例表现的内容不同，一是欢快热烈，另一是辽阔宁静，但都运用了不带对句的卡农形式，而且两者都达到了出神入化的境界。

在民间合唱曲中，运用局部模仿作为呈示性陈述方式，同样具有鲜明的复调特性。

例 88

燕子含泥飞不息

广　西　壮　族
覃美加、刘美兰等演唱
李　志　曙记谱

蜜蜂为蜜不停留，拉了拉了拉拉
蜜蜂为蜜不停留，拉了拉了拉拉
含泥飞不息，蜜蜂为蜜不停（哩）不停留
燕子含泥飞不息，蜜蜂为蜜不停（哩）不停留
呃哎。
呃哎。尼嗳为了粮(啊)食得丰收，
尼嗳挖岭填沟筑水库，
尼嗳挖岭填沟筑水库，

上例是广西壮族二声部歌曲，虽然没有运用卡农式模仿，但却运用了很有复调特性的局部模仿。开始处单声部陈述的主题是由两种对比材料构成，首部是用Ⅱ级音向上四度跳进至属音，结合以悠长节奏律动的二音动机。主题的第二部分轻快、活泼，与第一部分形成鲜明对比。主题结构完整，音调优美、生动，具有典型复调音乐主题的特征。

主题初次陈述之后，另一声部进行了严格的局部模仿。同样的模仿结构在第二段音乐中又重复了一次，从而加深了模仿的效果。歌曲的最后以一个非常合乎逻辑的 $\begin{matrix}\text{Ⅱ}\\ \text{Ⅶ}\end{matrix}\!\!\searrow$ Ⅰ 的复调性终止式结束于主音 G。

下例是一首严格的三声部模仿复调合唱曲。

例 89

芭 豆 开 花

云南佤族

爱 情 叫 我 留 着 它，
又没摘 呀， 爱 情 叫 我
想 摘 花 又没摘 呀，
阿 爹 叫 我 快 快
留 着 它， 阿 爹
爱 情 叫 我 留 着 它，
摘， 哎 呀！ 我是多么 爱 惜 它。
叫 我 快 快 摘， 哎 呀！ 我是多么
阿 爹 叫 我 快 快 摘， 哎

阉 鸡 叫 嘎 嘎，
爱 惜 它。 阉 鸡 叫 嘎
呀！ 我 是 多 么 爱 惜 它。 阉 鸡
叫 在 母 鸡 旁， 白 阉 鸡
嘎， 叫 在 母 鸡 旁，
叫 嘎 嘎， 叫 在 母 鸡 旁，
和 黑 母 鸡 歇 呀 歇 在 歇
白 阉 鸡 和 黑 母 鸡 歇
白 阉 鸡 和 黑

《芭豆开花》是一首非常严格的三声部卡农结构的复调合唱曲。运用的是模仿条件相同的卡农的声部进入形式。在纵向音程（和弦）结合、节奏动静交错、整体布局层次、明确的调性结构等方面，都处理得相当严谨。然而，这却是由佤族民间歌手创作的，这样的事实，的确令人惊叹不已！（《芭豆开花》，引自李凌主编《中国民歌精选》，中国广播电视出版社，1991）

第三节　变化模仿的复调结构

中国传统复调音乐中的变化模仿复调，与西方传统复调音乐中的变化模仿复调相比，在变化方法的运用方面，虽然没有经过规范化，但却显得淳朴、自然，充满生活气息，好像是天造地设自然形成。从下面对实例的研究中，即可领略其变化方法的自然、生动。

下例的前两小节是严格的模仿。第 4 小节对第 3 小节的模仿改变了最后一个音（由 F 改为 C），形成功能性对答呼应。第 6 小节第一拍改了一个音，第二拍用 C 音回应无音高变化的呼喊声。第 8、9 小节又恢复了严格模仿。就在这短小的号子中，便出现了这么多灵活的变化方法，不难理解，这正是以劳动生活的需要而进行的变化。

例 90

拉纤冲号子

江　　苏　　淮　　阴
张　　良　　丞等演唱
文铁峰、姜国定、孙建华记录

例 91

摇 橹 号

大 连 汉 族
佘长富、林钧秀演唱
徐 中 一记谱

上例第3、4小节的下声部在模仿第2、3小节上声部起句时，运用了加装饰音和将F音改为A音以增强力度的方法进行变化模仿的。第6小节对第4、5小节上声部的起句进行模仿时，是运用省略音的方法(省去了第一音G)，并将D音进行了细分。在整首号子中基本上就是运用这些方法进行变化模仿的。这些变化方法是与劳动动作的力点和节奏密切相关的，所以，模仿效果自然、生动。

此外，这首号子是C徵调式，其中用了两个变化音，一个是♯F，这是用作装饰音的变化音；另一个是♮B，这个变徵音总是出现在主音C

徵之前，形成属到主的功能进行，增强了调性结构的力度。

下例是一首十分精美的模仿复调结构的抒情合唱曲。

例 92

畲 族 情 歌

（三人合唱）

福建畲族

上面《畲族情歌》一例，仅有 10 小节长度，D 商调式。这首短小精致的复调合唱曲有几个鲜明的特点值得注意：1. 主题简洁富有抒情性。2. 自由灵活的变化模仿与严格模仿交替进行，使整首合唱体现出富有色彩性的模仿结构特征。3. 旋律自身的横向发展逻辑严谨。4. 纵向音

程结合合理、节奏对比鲜明。

变化模仿的方法主要是改变旋律音、保持节奏型。如第 1 小节的应句是将起句第二拍减少一个八分音符的 A 音。第二起句的 A 音在第二应句改为 C 音，节奏型不变。这种变化改善了声部进行，也使呼应语气更为肯定。第 2、3 小节又运用了严格模仿。第 3 小节下声部的 C 至 G 上五度跳进，在上声部的应句中变为向下四度跳进，这种自由的倒影变形增加了新的色彩，很有效果。其后的变化基本上是以上述方法进行的，在此不再赘述。

在民间歌曲或民族器乐合奏曲中，经常运用加入装饰音构成加花变奏模仿形式，以增加音乐的情趣。在这种情况下，模仿的声部中除包括旋律的骨干音外，还增加了许多新的因素，但总体依然能体现出鲜明的模仿效果。

例 93

满　庭　芳

苏南吹打曲

苏南吹打曲《满庭芳》完全是由民间艺人所创作的独立的器乐曲。上例所引的这段音乐运用的加花变奏模仿形式十分生动，情趣盎然。例中由笛子奏出的各个卡农起句，在二胡与三弦各自运用相应的装饰手法进行变化模仿时，已将模仿的旋律变得极为华丽，然而，旋律的骨干音仍然清晰可辨。同时在两个模仿声部之间还出现了支声因素，从而使整体音乐增添了层次感。

下面举两首劳动号子为例。

例 94

拉　大　网

河北丰南

上例是渔民拉大网时唱的号子。领唱者的旋律在和唱者的呼应中,运用增加装饰音或改变旋律音的方法进行变化模仿。如第 2 小节第一拍在模仿第 1 小节第一拍时增加了 C、♭B 两个音，第二拍原样模仿。第 4 小节第一拍将起句的 F、G 两音改为 C、♭B,第二拍对起句的模仿进行了装饰。整首号子基本上是运用上述方法进行变化模仿的，效果自然生动。

例 95

平 水 号 子

川江船夫号子

上例是川江船工们经过紧张搏斗，战胜险滩后唱起的号子。例中领唱者的旋律音调既有号召性也有抒情性。这是与劳动条件的变化直接相关联的。众合对领唱者的旋律加以模仿时，也进行了多样的变化形式，如扩大模仿、装饰性模仿、严格模仿等。

复调结构是三声部，领唱旋律为主题声部，众合分成两个声部进行模仿。领唱的第一个长音 D 是号令，第 2 小节第一拍的三个音是主要动机。众合分成两个声部对其进行模仿，这两个声部同时进入，其中的低声部运用扩大时值的方法一拍一音地模仿，而高声部对领唱的起句运用连续重复的方法进行模仿，因此出现了原形与扩大同步结合而对起句进行模仿的三声部复调结构。

第 4 小节开始至第 6 小节领唱的旋律优美、委婉，很有抒情性特

征。在第7、8小节模仿声部将这抒情旋律的句尾两个音，运用扩大时值的方法加以模仿，形成了长气息的回应效果。第9小节领唱又将前面的句尾两音作为起句，低声部在半小节的距离上增加一个前置型的装饰音B与之构成变化模仿。众合的高声部是原样模仿起句的二音动机。最后一句是前面同样结构的重复。

下例是单弦牌子曲《南锣北鼓》。在这个牌子曲中，三弦与唱腔完全是模仿呼应结构。唱腔旋律简洁、抒情性强，三弦与之形成模仿关系时，对唱腔旋律进行了加花装饰，唱腔旋律的起句也有灵活的变化。

例96

南　锣　北　鼓

单弦牌子曲
曹宝禄演唱
沈德元三弦
文　彦记谱

上例中第 3 至第 5 小节三弦奏出的华丽旋律，是对第 1 至第 3 小节唱腔旋律的加花装饰模仿与自由倒影模仿。第 5、6 小节三弦对唱腔（“忙跪倒”）动机的模仿只增加了一个三十二分音符的装饰音 A，然而却增添了无限情趣。第 7 至第 9 小节的唱腔，被三弦模仿时不仅进行了装饰，而且还进行了延展。相反，第 11 至第 13 小节的唱腔为四拍的长度，而三弦却又将其缩减为三拍加以变化模仿，同样情趣盎然。最后一句三弦只模仿了唱腔的句尾，之后延伸成一个完整的结束句，结束于主音 C 徵。

以上研究的不同体裁音乐中的模仿形式，其灵活性、多样性完全是建立在情感表达与语言风格基础上的，从而显得生动自然、浑然天成。也许正因如此才显示出中国传统复调音乐中模仿结构的无穷生命力。

第四章 中国传统复调的支声结构

第一节 综 论

广义地看，支声复调与对比复调和模仿复调都是中国传统复调音乐的基本结构形式。也就是说，中国传统复调音乐包括对比结构、模仿结构和支声结构三种类型。然而，这其中只有支声结构最具中国特色，年代最久远，运用的范围最广泛，表现形式最丰富多样。如距今已有几千年历史的古琴音乐中便已出现极富特性的支声复调结构。而在中国传统戏曲音乐、曲艺音乐、民间合唱、民族器乐等体裁中的支声复调结构的表现形式更是色彩斑斓，各具特色。这说明，中国传统复调音乐的支声结构，是与音乐的体裁以及音乐的风格特征密切相关的。

支声复调结构的基本构成原理，概括起来就是，将旋律的本体与变体加以同步结合，由此形成复调音乐结构。所谓本体与变体也是相对而言，事实上，它们是互为因果的。也就是说，同时结合的几个旋律之间，彼此均可看做是本体与变体的关系，没有主次之分。如果其中有的已经过单独陈述或多次出现，并已形成主题性质的旋律，这样的旋律当然就是真正的本体。这种情况下，与之结合的其他声部的旋律即是由本体派生出来的，也即变体旋律。

下面采取按体裁分类的方法对支声复调结构进行研究。

第二节 器乐合奏中的支声复调结构

器乐合奏中的支声复调结构，对旋律本体与变体同步结合这一基

本原理体现得最为明显。因为合奏中的每种乐器所奏出的都是本体旋律，然而，实际效果却各不相同(不是齐奏)。这是因为每个演奏者都是按照各自乐器的性能，以及自身创造力的尽情发挥来演奏同一旋律，于是，便出现了既相同，又不同的同一旋律的各种变体的同时结合。

在器乐合奏音乐中的旋律变体，主要是运用加花装饰的方法形成节奏变化，在节奏变化的基础上又必然形成纵向结合中音程的变化，于是，复调音乐构成的两个基本要素——节奏对比与音程对比便由此而产生。具体的支声结构形式可以从下面对实际音乐作品的研究中得到进一步的论证。

例 97

海　　青

[清] 荣　斋等编《弦索十三套》
曹 安 和、简 其 华译谱

10

15

20

25

30

35

40

45

《海青》是《弦索十三套》中的一套，是中国古代音乐家创作的，由胡琴、琵琶、弦子（三弦）、筝四种弦乐器演奏的器乐合奏曲，全曲19段。上例是第一段中的开头部分。

在上例这段总谱中，无需确定四个声部层的旋律哪一个是本体，哪一个是变体，它们之间是互为因果的。胡琴是单音乐器，奏出的旋律清晰、连贯。

三弦是多声乐器，上例中已将奏出的实际音都显示在乐谱上了。

筝有十四条弦，是真正的多声乐器，指法也更为多样。

上面引自器乐合奏曲《海青》的这段总谱中，各乐器所奏的双音或三音、四音基本上都将实际音记写在了各行谱中。

总谱中的四种乐器在合奏中各自奏出的都是独立的旋律，它们结合在一起构成的整体便是实实在在的复调结构。其中的节奏对比与音程对比等，正是由旋律的本体与变体同步结合所形成，也就是由演奏者按自身的技巧和琴韵特性的发挥所形成。

四个声部层纵向结合中的音程很有力度，体现出支声复调结构中与横向思维并存的另一面——纵向思维特性。如第4小节出现了含有五度、四度、七度音程的和弦，第6、7小节出现了五度音程的结合，第8、9小节出现了含有五度、四度与七度音程的和弦。第16、19小节筝分别奏出了不同结构的四音和弦。在这首由19段构成的宏大乐曲中，这样的和弦出现过多次，尤其第二段（例中未引）中出现的密度最大，这些和弦的运用强调了B羽调式的结构力度。

此外，从旋律的横向发展看，装饰音的应用也具有明确的结构功能意义。如筝演奏的声部第1小节奏本体音E时，运用B音作为装饰音。第6小节奏B音时用♯F作为装饰音。第8小节奏D音时用A作装饰音。三弦声部第6小节奏B音时用E作装饰，第7小节奏E音时用A作装饰等。这些构成四度、五度音程关系的音，从旋律的横向发展看是装饰性的，而从复调整体看则具有明确调性的结构功能作用。

对位性的不协和音如经过音、辅助音、倚音等的应用更为丰富，这些不协和音是构成旋律华彩与形成对比的最重要的成分。

至于作为支声复调结构典型特征的表现形式，只要对总谱中每种乐器所奏的旋律进行对照就可看出，它们正是同一旋律的本体与变体的同时结合关系。

下例也是选自《弦索十三套》：

例 98

平　韵　串

[清] 荣　斋等编《弦索十三套》
曹 安 和、简 其 华译谱

10
15

20

25
30

35
40

上例总谱上方的《平韵串》原始谱是音乐的原始形式，是用以进行比较的，而不是支声复调结构的组成部分。也就是说，原始谱在合奏中是不发声的，只起对照作用而已。

研究复调结构的构成时，将原始谱作为本体旋律的基础，便可清楚地看到在合奏中的四个旋律层（四种乐器分别奏出的）都是由原始谱派生出来的，而且还能看到各自所进行的变化情况：

1. 胡琴是弓弦乐器，具有独特的琴韵，所以，在合奏曲《平韵串》的总谱中，胡琴奏出的旋律与原始谱基本相同。

2. 琵琶奏出的旋律显示了作为多声乐器的技术特性。运用“扫”（𝄐）的指法奏出的三音和弦，在这段音乐中占据了相当大的比重，已成

为复调结构中具有独特节奏重音的旋律层。此外，由于加进了经过音、辅助音等对位性的装饰音而使旋律线变得华丽委婉、韵味十足。尤其值得注意的是，对倚音的巧妙运用，如第 5、8、10、36、43、45 等小节中，倚音与本体旋律形成的紧张度大大丰富了复调结构的音响效果，而且也增强了纵向结合中声部间的对比性。

3. 三弦奏出的旋律在这段音乐的前半部分，与琵琶的旋律在装饰音的运用方面基本相同。从第 17 小节开始，三弦旋律分解成隐伏二声部，其中引入了属持续音 E(分散在音型之中)。由第 21 小节开始，E 属持续音转移到本体音的上方，本体旋律音便随之转到了音型的下方。由于有了 E 属持续音的支持，使隐伏在音型中、充满活力的旋律结构有了稳定感，此外，这些变化因素的出现也使三弦声部在复调结构中有了独特的色彩。

4. 筝演奏的旋律处在总谱的最下面。由于乐器自身的多声性能，所以，筝演奏的旋律中的和声因素更为明显。除用八度重复和八度跳跃演奏旋律音外，还运用四度音程与三度音程的功能性装饰震音，起着结构基础的作用。另一方面，这些装饰性的震音也使筝的旋律变得华丽、生动，成为复调织体中一道熠熠闪光的彩带。

复调结构中的四个层次相互间的音程对比与节奏方面的动、静对比是非常鲜明的，调性结构也是非常明确的。如倒数第 2 小节的 E ♯G B 属和弦（其中用了经过音）进行到省略三音的 A 主和弦的功能性终止式，与乐曲开头的散板引子的前后呼应便构筑起了整体音乐明确的 A 宫调性结构。在这方面，与西方传统复调音乐的调性原则是完全相同的。

下面再举一首风格鲜明的器乐合奏曲为例。

例 99

琴音月儿高

[清] 荣　斋等编《弦索十三套》
曹安和、简其华译谱

10

《琴音月儿高》也是一首古代的器乐合奏曲。全曲共七段，第一段无小标题，其余六段的曲牌名分别为：〔桂枝香〕、〔解三醒〕、〔玉胞肚〕、〔金络索〕、〔画眉序〕、〔红绣鞋〕。

上例是第一段，无小标题，是整体乐曲的序奏。其中开头的散板部分是序奏的引子。

在这一大段四个声部层的支声复调结构中，四种乐器所奏的都是具有和声细胞的立体旋律。它们的结合产生了特殊的复调效果。这种复调效果主要是由各种复杂节奏型的纵向结合所产生。除每个节奏点上同音汇合所体现出的支声复调特征外，实际上，节奏的对比早已使纵向音程变得复杂起来。这一点，从每个细部的对位结合中即可发现，在此不再赘述。

虽然节奏发展得如此丰富、精细，但却没有脱离两个基本原则，其一是基本保持了旋律的本体音的结构框架，其二是基本保持了旋律横向发展中和声细胞的支持作用。这两个基本原则便是构成器乐合奏音乐支声复调结构的逻辑基础。在这个基础上，无论演奏者如何发挥，也没有陷入随意和无组织的状态。

《琴音月儿高》表现的具体内容虽无法考证，但合奏中各种乐器奏出的极富特色的旋律音调，都使我们很自然地与蒙古族民歌和民间器乐中表现的辽阔草原、飞奔马群的意境联系起来。

这种由多层复杂节奏的旋律的结合构成支声复调的现象，在中国不同时代、不同地区、不同类别乐器组合的传统器乐合奏音乐中，是具有典型性的。在后面的课题中还将会遇到更为生动的实例，这里不再赘述了。

第三节　戏曲、曲艺音乐中的支声复调结构

戏曲、曲艺音乐中的支声复调是在唱腔与器乐伴奏的结合中所形成。戏曲、曲艺音乐的伴奏与唱腔结合关系，被概括出“包”、“托”、“垫”、“衬”四个特点。这四个特点就是构成支声复调的基础，也是支声

复调在戏曲、曲艺音乐中的表现形式。

“包”，是指伴奏音乐不仅要将唱腔旋律中的音都奏出来，而且要在其周围运用装饰加花的方法进行润饰，使唱腔中的旋律音成为花蕊，伴奏音乐则成了包围着花蕊的艳丽花瓣。从整体看，唱腔与伴奏结合在一起是密不可分的统一体，而分离开，两者又都是独立的旋律。这两个特征正是支声复调的结构原则。因为支声复调就是由旋律的本体与变体同步结合而成的。唱腔与伴奏结合时的汇合（比做花蕊的同音重叠）与分支（比做花瓣的装饰性因素）现象，就是戏曲、曲艺音乐中支声复调结构的表现形态。从下面对实例的研究中可得到进一步的论证：

例 100

从上例可以看出，唱腔的旋律音被“包”在委婉、曲折的伴奏旋律之中。唱腔与伴奏结合时，在汇合音持续过程中出现的纵向对位音程，以及与伴奏的华丽节奏对比，便形成了特有的支声复调结构。如第 1 小节第二拍出现了七度、六度、四度、三度对位结合的音程。第三拍出现了七度辅助音。第四拍出现了十度、五度、六度等对位音程。其后的纵向音程更为丰富，这里不再赘述。至于节奏的对比，则是一目了然，无需解释。

“托”，是唱腔与伴奏结合中的另一特点，也即“托腔保调”。这是指复杂的伴奏音乐既要体现其完整性，还要为演员托住腔，保住调。这种结合关系也是形成支声复调的原理之一。实际上，“托”与“包”并无本质差异，只是一个问题的两个方面而已，所以，在此不再举例。

“垫”即“垫头”，是在唱腔短暂停顿时，由乐器奏出的短小音素进行

填补的成分。如果唱腔停顿较长时，由乐器奏出的具有较长的旋律结构的连接成分，则称做“过门”。“垫头”与“过门”以及前奏、后奏等由乐器奏出的音乐连接上伴奏的全部，便构成了连贯的、一气呵成的完整旋律结构。这样完整的伴奏旋律，与不时有停顿的唱腔之间便形成了呼应对比的复调关系。在下面研究实例时，将“垫头”用虚线进行标示，将“过门”用实线进行标示。

例 101

望　江　亭

京　　剧
张　君　秋演唱
张建民记谱、整理

上例京剧《望江亭》选段是张君秋的演唱谱。从中可以看出，垫头与过门在伴奏音乐的横向发展中，都是构成总体连贯性的不可分割的重要组成部分，在纵向结合中是与唱腔形成你静我动对比关系的重要因素，而支声复调结构便是在两者并行中构成的。

例 102

让　徐　州

京　　剧

何　彬、厉不害记谱

幼 (哇)
过门
难 当 (呃) 重
任, 老 朽 垫头 年 迈 我 也 不能 够
垫头
担 承。 望 使 君
垫头
垫头
放 开 怀 慨 然 (呐) 应 (呐) 允,
垫头

上例中多次出现的“垫头”与唱腔之间形成了呼应对比与变化模仿复调关系，效果非常生动。由此可以看出，“垫头”不只是起填补作用，更重要的是作为构成复调的基本成分而存在。这个事实进一步说明，京剧本身就是建立在复调思维基础上的艺术形式。这个观点在本书的后面将有进一步的论证。

此外，“垫头”在京剧音乐中还具有一定的表现功能。它的出现对唱腔所表现的戏剧内容起着非常重要的深化作用，这又说明唱腔与伴奏在情绪表达上是相辅相成的关系。

例 103

文　昭　关

京　　剧

何　彬、厉不害记谱

沙
滩，
垫头
垫头
我 好 (哇)比
鱼 儿
垫头
垫头
吞
了
钩
垫头
线，
我 好 (哇) 比
垫头
波 浪 中
失 舵 的

舟 船 呐!
垫头
思 来 想 去 我 的
肝 肠
垫头
断。
垫头

上例是京剧《文昭关》中老生伍员的大段二黄慢板中的最后一部分的片段。唱腔是表现剧中伍员痛苦悲愤的情绪，一连串的排比句感情跌宕起伏。“垫头”对唱腔真正起到了铺垫与烘托感情的作用。

“垫头”在曲艺音乐中的应用情况与戏曲音乐相同。见下例：

例 104

林 冲 发 配

京韵大鼓
骆玉笙演唱

流，
岳 父（哇）容 我
垫头
细 说 分 明，
说 娘 子
tr
垫头
在 家
可 倒 好？
老 丈
垫头
说，
她 连 累 你 身 遭 横 祸，
痛 不 欲 生。
林 冲 说，
只 怕 是

今 生 不能 与令 嫒 团
垫头
聚， 我 有 意 立 纸 (呵)休 书
莫 误她前 程。 老 丈 说， 贤 婿
垫头
你 这是何 意， 难道 说 小 女
3
有什么不 端 如 此 而 行。 林冲 说，
垫头

此举 不过是 要恩情斩
垫头
断， 我此去前途 (哇)茫茫
未卜吉凶。 大丈夫理应
tr
当 (呵) 坚决奋
稍慢
斗，

“衬”，是伴奏与唱腔结合关系中的第四个特点，也是支声复调结构的又一表现形态。“衬”是衬托的意思，在戏曲、曲艺音乐中则具体指唱腔与伴奏结合中，对情感表达上的陪衬与烘托。表现形式是紧拉慢唱，或慢拉紧唱。支声复调结构就是在这一紧一慢的对比中形成。见下例：

例 105

西　厢　记

京　　剧
张　君　秋演唱
张建民记谱、整理

误 了 我,
月 底 西 厢
变 南
(大)
柯!

上例是紧拉慢唱的“摇板”唱段。乐器奏出的如同震音般的急速音型衬托着剧中人波澜起伏的内心活动，产生了强烈的戏剧效果。而律动悠长的唱腔旋律与节奏紧凑的伴奏音型之间便构成了特有的支声复调结构。在这里，除“兄妹”两字以及“名”的拖腔中运用了对比性的纵向音程结合，其余部分的本体音都得到了汇合，从而体现出支声复调的特征。

在曲艺音乐中，有时只用三弦作为紧弹慢唱时的伴奏乐器，衬托起伏跌宕、悠长宽广的唱腔旋律，由此构成伴奏与唱腔之间的支声复调结构。

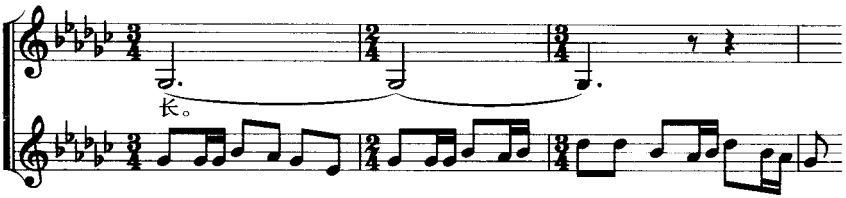
例 106

新　木　兰　辞

苏　州　弹　词

徐丽仙创腔、演唱

(迂)
垫头
代 父 从 军 意 气 扬。
朝 听 溅 溅
慢、散
黄 河 急， 夜 渡 茫 茫
垫头
黑水



上例是从苏州弹词《新木兰词》中摘出的一段。这一段运用了紧弹宽唱表现行军时的昂扬气势。如唱腔中“去”字的长音(例中第 11 小节至第 14 小节),虚词“迂”的长音(例中第 18 至第 20 小节),以及例中最后的“长”字等处都运用了节奏律动紧密的旋律型,与悠长的唱腔旋律构成支声复调结构,起到了非常生动的、形象化的衬托作用。此外,这一例中对“垫头”的应用也很有特点。

用紧唱慢拉(弹),即唱繁伴简的形式构成支声复调结构衬托情绪的用法,与紧拉(弹)慢唱相比要少得多,这里不再举例。

第四节　民间合唱中的支声复调结构

在我国侗族、布依族、苗族、壮族、毛南族、畲族、瑶族、高山族、仫佬族等兄弟民族的大量风格独特的多声部合(重)唱曲中,运用支声复调原则构成的占据主要地位。这些合唱曲中的支声复调的表现形式,与前面论述的器乐与戏曲、曲艺音乐中的支声复调,在外部形态上有很大差异,但构成的基本原理却是相同的,也是由旋律的本体与变体同步结合而成,至于本体与变体也同样是互为因果的关系。

外部形态的差异主要体现在节奏因素的运用上。器乐、戏曲、曲艺音乐中的支声复调结构中的本体与变体旋律是以节奏的对比为主要特征。而合唱曲中的支声复调则是以平行节奏,也就是节奏的一致性为主要特征。合唱中的支声复调好像一条主河流出现了支流,主流与支流时而分开,时而汇合,支声复调结构就是在这交替、变换之中形成。声部分开时出现的纵向音程结合,虽然在不同民族、不同地区的民间合

唱中各有其特点，但依然存在着许多共同现象，这些共同现象只能在对实际音乐进行研究时去观察、概括。

下面研究一首广西毛南族的二声部复调合唱曲。

例 107

省 长 到 来 过

广西毛南族

回原速
20
又 尼 哥 那 厄 哎 尼 的 喃 劳 哎
25
喃 哎
不 忘 毛 主
30
劳 哎 哎
席，
渐快
35
不 忘 毛 主 席。 食 饭 哩，
有 食 堂 食 饭 哩，
全 仗 共 产 党啊， 现 在 生 活 强 哩， 不 忘 毛 主

《省长到来过》是一首二声部复调合唱曲。全曲由两部分组成，主音G。歌曲开头由单声部陈述主题，在这个主题中的首部将主音G升高半音作为装饰音，与紧接其后的自然G主音形成对照的用法，效果非常生动。第5、6小节出现了极富色彩特性的二度到同度的进行，这种进行的典型用法是构成终止式。在这里是作为“歌引”的停顿而运用的。“歌引”这一概念在前面研究毛南族民歌《家乡像朵花》（欢草）一例（例79）时，曾提到毛南族民歌“欢草”的歌词特点是五字四唱，演唱时将第四句提到前面先唱两遍作为“歌引”，然后按歌词顺序唱完整的。上例的前8小节就是“歌引”，而第5、6小节正是“歌引”中第一句歌词的停顿处，所以运用了特性终止。第7、8小节是歌词的重复，在重复这句歌词时，即第9小节运用休止符代替了到同度的汇合。这种处理一方面避免了同样终止式重复时的单调感，另一方面使音乐停在二度音程上所产生的特殊色彩更具新鲜感。

两声部纵向结合中的音程有二度、三度、四度、五度、同度。其中最有特色的是二度音程的应用，可以说，这里是将二度作为复调结合中的基本音程而应用的。尤其是二度进行到同度的终止式中的二度音程，其结构意义是相当明确的，而且这种终止式的力度、色彩与终止感等方面体现出的美学色彩，也是世界复调领域绝无仅有的。除二度音程外，其他纵向音程也是以G宫调式结构为基础，在两个旋律声部各自的横

向发展中所形成。

第 25 小节至第 48 小节是合唱曲的第二部分，这一部分是第一部分的变化重复。两部分都是用上面论述的终止式而结束的。

这首民间合唱曲的支声复调结构有以下几个特点：

1. 支声复调特性是由平行节奏体现的，但其中也包含了一定程度的对比性，比如乐句开始处用单声部陈述，另一声部在相隔一小节、二小节或半小节的距离上进入等。此外，结构内部也不时出现休止符造成的节奏对比。

2. 声部进行是以斜向与同向进行为主。在终止式中运用了对比性强的反向进行，即由五度反向进行到二度再进行到同度主音上。

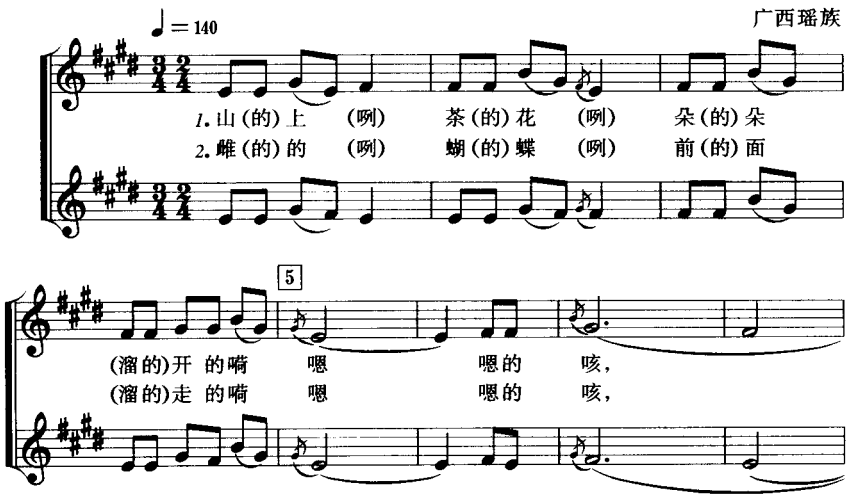
3. 纵向音程结合中，终止式的主音汇合是起建立调性结构作用的。在结构内部的三度、二度、四度音程结合，则是强调声部间的对比性。

4. 二度音程进行到同度的终止式具有地域特性，广泛应用于我国西南地区少数民族的民间合唱中。

下例是一首广西瑶族的支声复调合唱曲。

例 108

蝴　蝶　歌



10
溜 的 西 啦 的 咧， 一(的)对
溜 的 西 啦 的 咧， 雄(的)的
15
(溜 的)蝴(咧) 蝶 (里 的 咧)
(溜 的)跟(的) 后 (里 的 咧)
20
飞 (的) 拢 (咧) (来 的 咧) (无 的)来， 蝴 蝶 花
不 (的) 分 (咧) (来 的 咧) (无 的)开， 蝴 蝶 花
25
蝴 (的) 蝶 来 的 呼 的 沙 的 咿 的 的 而
蝴 (的) 蝶 来 的 呼 的 沙 的 咿 的 的 而
30
沙 的 而 嘿 而。
沙 的 而 嘿 而。

在《蝴蝶歌》这首轻快活泼的瑶族复调合唱曲中，两声部间的节奏始终保持着平行进行，无对比因素出现。纵向结合中的音程主要有二度、三度、同度汇合，这些音程均匀的交替出现构成了支声复调中的分支与汇合。终止式也是由二度进行到同度构成，并体现出明确的E宫调性结构。

这首支声复调合唱曲的最大特点是，占据总体一半时值的纵向音程是二度。这些二度音程在牢固的调性基础上，用以形成分支时的音响色彩变化和声部间的音程对比性。如第12小节与第21小节都用了连续三个二度音程的进行，之后非常自然地进行到主音E上汇合，产生了不协和进行到协和的完满效果。这些现象说明，中国民间复调合唱曲同样具有严谨的科学性与逻辑规律，也就是说，与西方传统复调音乐存在着共同的思维特性。

下面研究的贵州侗族大歌中的支声复调，又具有了另外的特点。侗族大歌是流行于贵州、广西、湖南侗族地区的一种民间合唱形式。唱大歌的歌班一般是由四至十人组成，由两人轮流唱高声部，其余的人唱低声部，经常在结尾时唱高声部的两人再分为两个声部，形成三声部复调形式。见下例：

例109

嘎　　冷

侗族大歌
贵州黎平

5
薅 那 不 好 的 蓝 靛。 仑 派 仑 派 来 嗨 嗨 嗨嗨
薅 那 不 好 的 蓝 靛。 仑 派 仑 派 来
10
良 良 久 香 来 嗨 嗨 久 盖 想 哎
唉嗯唉 哎 唉嗯哎开 哎
唉嗯 哎 哎嗯嗨 也 嗨嘿
哎
15
哎 开 哎 亚 嗨 嗨嘿 哎嗨 开 哎 久。
哎嗨嗨 哎
哎 久。
哎 久。

上例这首侗族大歌的支声复调的结构有以下几个特点：

1. 声部进行方面。本体旋律与相对独立的变体旋律，基本上是同向与斜向进行，极少的反向进行也是由倚音形成。

2. 纵向结合的音程方面。除声部汇合中的同度结合外，两声部以三度、五度作为复调结合的基本音程。二度音程则是作为倚音而应用的，这与前面研究的广西瑶族、毛南族的民间合唱中的二度音程用法有了很大的差异。上例侗族大歌中的第 3、5、8 小节中出现的四次二度音相撞的结合，其中的 G 音都是倚音。合唱中在节奏重音上相结合的和声音程主要是三度、五度，这使支声复调有了明确的调性结构。

3. 结尾部分是在主持续音基础上，由上方声部分支出二声部，从而形成了三声部复调结构。

4. 终止式是由短时值的徵音上行二度进行到主音 D 羽构成。这是侗族大歌常见的终止形式，很独特，但调性结构十分明确。

上面概括的特点在侗族大歌中具有典型性。

例 110

哭娘虫之歌

侗族大歌
珈　珞记谱

5
克 唯呃 嘿 唯呃 嘿 克 呃
克 呃 克 呃 呃恩
10
黑夹 克 呃 嗨 呃夹
勒 黑衣 黑 衣嗨 黑夹 克 呃
15
哎 嘿 哎 呃夹 哎 黑夹 楷 嘿 呃 究。
楷 嘿 呃 究。
楷 嘿 呃 究。

上例的三声部复调结构是在二声部支声复调基础上分支出了一个模仿声部（例中第3小节中声部），这个声部严格地模仿了由甲独与齐唱陈述的乐句。齐唱的声部从第3小节后半就出现了主持续音♭B，直至结束。在持续音上面的两个声部之间从音乐材料看是自由模仿关系。当下两声部汇合到主音♭B时，上方声部唱出的新乐句又与下方主持续音构成了对比关系。最后的终止式与前面研究过的实例（例109）完全相同。

例111

蝉　虫　歌

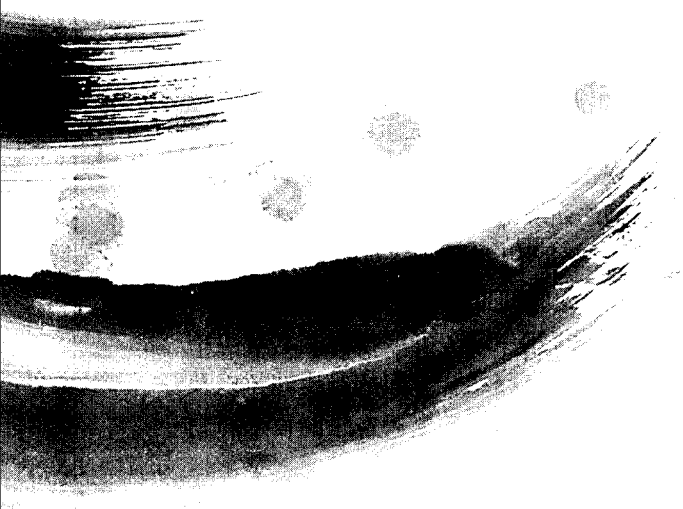
侗族女声大歌
贵州黎平

上例是贵州黎平侗族女声大歌《蝉虫歌》中的第一段，是以C为主音的羽调式。支声复调中的声部汇合只有三个小节（例中的第16、17、18小节）。支声复调特性主要体现在节奏结合中的平行进行方面。

这首复调合唱曲中的两个旋律都很独立，高声部流畅，有着相当严谨的旋律结构组织。低声部初次进入时，带有模仿的性质，但自身亦有清晰、连贯的完整旋律结构。两旋律纵向结合中的和声音程，具有明确的结构功能特性，如三度、五度音程是作为强拍上基本对位结构而出现的。四度音程是作为短时值的倚音出现在Ⅲ级音之前，很快进入Ⅲ级音与下方声部构成三度音程。这样的四度倚音出现在第6、8、10、11、13、15等小节的强拍上。除此以外，还运用了同样节奏型的四度同向进行到三度（第12、14小节）以及同音汇合（第17、18小节）等，都是用以模拟蝉虫鸣叫声的。由此可见，民间歌手在运用音乐语言塑造形象时的想象力是相当丰富的。

这首复调合唱曲最明显的特点是运用三度、五度作为基本对位结合的音程。这是有目的地强调声部间在音程结合方面的对比性，以及加强调性结构的力度。从这方面看，与西方传统复调音乐的技术原则可以说是一致的。

关于支声复调结构的表现形式及其应用，在本书后面课题的实例中，会遇到更为丰富多样的类型，这里就不再引申了。



下　卷

中国传统复调音乐形式

第五章　绪　　论

中国是中国传统复调音乐的发祥地。中国传统复调音乐不仅有丰富多样的复调技术类型，而且也有独树一帜的完整复调音乐形式。因此，对中国传统复调音乐的研究，就应从两方面进行，一方面是研究复调音乐的技术原则，如本书上卷对于对比结构、模仿结构、支声结构等复调技术类型的研究，另一方面则要深入研究中国传统复调音乐形式，这即是本书下卷要研究的内容。

“中国传统复调音乐形式”这一概念，是特指在有着几千年文明史的中国大地上形成发展起来的，在其建筑材料中蕴含着中华民族最古老、最纯粹的遗传基因的复调音乐形式。这样的复调音乐形式的形成源头，要追溯到远古时代，也就是乐器诞生的时代。其流传的广度则要俯视中国960万平方公里的各个城镇、乡村以至于每个角落……

有如此悠久历史和如此广阔覆盖面的中国传统复调音乐形式的具体所指就是，遍布祖国各地的、浩如烟海的锣鼓乐、吹打乐、曲艺音乐、戏曲音乐、民族器乐合奏音乐、劳动号子、民间复调合唱曲等。

现将上述论点综合为如下几方面加以论述：

一、中国传统复调音乐形式的起源

中国传统复调音乐形式这一概念，前面已提到，是特指在中国大地上形成发展起来的、蕴含着中华民族最古老、最纯粹的遗传基因的复调音乐形式，与西方由9世纪的奥尔加农开始的复调音乐是不能混淆的两个概念。它们分属于不同的领域、不同的历史时期，有着不同的生存

环境和各自所经历的不同发展道路，总之，是传承着各自民族审美价值的两个事物。

当然，它们之间也存在着共性特征，这就是构成复调音乐规律的科学性方面的共同原则，如对节奏、音高、音色、音阶、调式、调性、单音、复音、结构形式等方面的处理技巧，都存在着共同点，因为，这些方面的科学规律是人类共有的认识事物的本能体现。

综上所述，可以明了，“中国传统复调音乐形式”是有着丰富内涵的独立存在的概念，起源于乐器诞生的远古时代。据杨荫浏《中国古代音乐史稿》考证：“关于原始时代击乐器的传说，在现存文献中是比较多的。最可注意的，是关于鼓、磬和钟的传说。”（《中国古代音乐史稿》上册第 11 页，人民音乐出版社，1981）

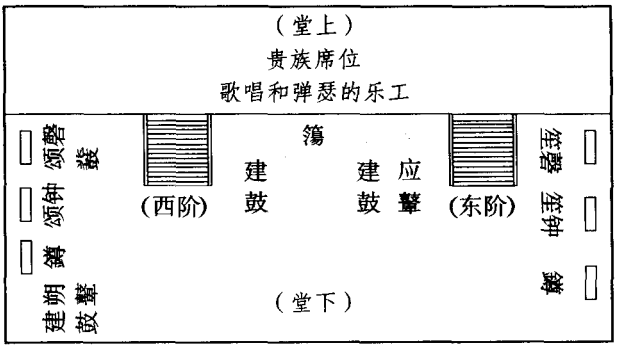
“在原始社会中，是诗歌、音乐与舞蹈三者结合为一体的。一般说来，音乐比较简单，它的基本因素是节奏。”“在原始时期里，我们的祖先已发明了各种击乐器和吹乐器。至于有无弦乐器，则我们目前还没有弄清楚。”（《中国古代音乐史稿》上册第 13 页，人民音乐出版社，1981）

我们知道，打击乐主要是运用节奏、音色、音量、音韵等因素的对比，创造出独特的节奏复调音乐。按杨荫浏的考证，中国在远古时期（约公元前 21 世纪前）就有了各种打击乐器和吹管乐器，这就说明，中国的传统复调音乐形式中的节奏复调音乐，即随着打击乐器的诞生而诞生了。这个事实就是前面提到的“中国是中国传统复调音乐的发祥地”的主要依据。

到了西周时期（公元前 11 世纪），随着社会制度的变化，音乐的逐步发展，已经有了完整编制的乐队应用于宗教、仪礼等社会生活。下页的乐队编制图是用于大射仪时所用乐队的排列情况（射仪是练习射箭的集会）。

这个乐队排列图中，显示了其中所用的乐器情况。有为歌唱者伴奏用的弹弦乐器瑟，有多种打击乐器和吹管乐器。图中左上角的颂磬与簴用了一个架子（“簴”这件乐器经郭沫若考证“疑本革鼓之类”）。这

说明鼗不用时就靠在颂磬的架子上。从这些细节的安排可以看出，当时的乐队编制已具备了相当的科学性。乐器的音响、力度是位置排列的重要依据。



（此图引自杨荫浏《中国古代音乐史稿》上册第39页）

此外，从上图显示的乐器种类和乐队编排情况可以肯定，这里奏出的是由纯节奏性的打击乐，与有音高变化的吹管乐器、弹弦乐器及歌唱者的旋律结合起来形成的复调音乐。这种复调音乐是由整个表演形式体现出来的，所以，也就具有完整复调音乐形式的性质。

当然，形成完整复调音乐形式还离不开当时音乐的发展所达到的成就。如周代的乐器已发展到近七十种，有了演奏多声乐器的编钟、编磬等；有了十二律和七声音阶；有了音乐机构；建立了完备的宫廷“雅乐”体系。《诗经》中的风、雅、颂很多是周代的雅乐曲目。正是这些音乐发展的成就构筑成复调音乐形式的根基。

二、中国传统复调音乐形式的广阔分布

前面已经提到，中国传统复调音乐形式这一概念的具体所指，是遍布在祖国各地的锣鼓乐、吹打乐、曲艺音乐、戏曲音乐、民族器乐合奏音乐、劳动号子、民间复调合唱曲等。这些艺术表现形式，都存在着中国

传统复调音乐的独特元素，如打击乐演奏的纯节奏复调，不仅运用在锣鼓乐、吹打乐中，而在遍及各地的多种多样的地方戏剧种与民间器乐合奏中都有种类繁多、音色各异的打击乐演奏的锣鼓经（我国打击乐音响的读谱法），也就是由打击乐器构成的节奏复调的总谱。至于京剧中的锣鼓乐（武场）之丰富多样，以及其厚重的艺术表现功能，则是尽人皆知的事实。

除中国打击乐奏出的节奏复调是中国传统复调音乐构成中的独特元素外，在完整复调音乐形式构成中的“聚合”结构原则，也是中国独有的。正因为中国传统复调音乐形式中存在着这些独特的元素，所以，广阔的分布就成为必然。比如，遍布中国960万平方公里土地上的乡村、城镇，几乎处处都有锣鼓队，处处都有民间器乐合奏，处处都有地方戏曲和曲艺音乐，各地都有各自的劳动号子……所有这些都是中国传统的复调音乐形式。由我们祖先遗存下来的那些闪耀着中华民族神韵的大型复调乐曲与戏剧音乐，则是中国传统复调音乐中的经典。

三、中国传统复调音乐形式的结构类型

中国传统复调音乐形式的内涵，既然如上面所述那样广泛，那么，其结构类型也必然丰富多样。其中独立存在的、小型的完整复调音乐形式，本书上卷已部分地进行过分析研究。下卷主要研究的是，由多个相对独立的复调音乐段落联结成的具有独立体裁特征的完整复调音乐形式。如复调变奏曲、复调合唱曲联缀、复调循环套曲等。这些复调音乐形式的名称，从语义角度看，与西方传统音乐中的同类概念似乎无甚差异，然而，其内涵却不完全相同。如音乐语言的风格、发展音乐的技巧、复调结构的逻辑规律等方面，都各有鲜明的特征。这些问题从下面的具体研究中即可观察到。

通过对中国传统音乐中这些瑰宝的研究，可以改变长期以来形成的“中国传统音乐单声体系”论的偏见，从而使国人了解中国传统音乐中，不仅存在复调因素，而且还有着极其完整的复调音乐形式。这些复

调音乐形式的结构原则、具体技术的运用等，都显示了我们的先辈音乐家和民间艺人的智慧与创造力，尤其是在复调构成方式上的独特性，更是世界上少有的。

在20世纪世界范围的音乐创新浪潮中出现的许多新思维、新概念，如节奏复调、色彩复调、微复调（关于这些概念可参看于苏贤著《20世纪复调音乐》，人民音乐出版社，2001）等，原来在中国传统复调音乐中都已存在，只不过没有引起相关研究领域的注意而已。

第六章 复调变奏曲

第一节 综 论

复调变奏曲这一概念是指，运用复调技术进行变奏发展的乐曲。在西方传统复调音乐中，复调变奏曲不论是作为一种独立音乐体裁，还是作为一种创作原则，其应用范围都是相当广泛的。

复调变奏曲的基本结构原则，是以一个具有相对独立意义的主题作为结构基础而不断重复出现。与主题结合的其他声部则是按照复调原则加以创作的对位旋律。这些对位旋律必须不断进行变化发展才可能称为复调变奏曲。巴赫《c小调帕萨卡里亚与赋格》套曲中的帕萨卡里亚，就是运用固定低音原则创作的复调变奏曲的典范之作。格林卡运用俄罗斯民间歌曲和民间舞曲作为主题创作的管弦乐《卡玛林斯卡娅幻想曲》，则是二重复调变奏曲与交响曲相结合的经典范例。

中国传统民族器乐合奏曲《十六板》是运用两个主题构成的结构宏大的二重复调变奏曲。这部由我国古代音乐家创作的大型复调变奏曲，其复调思维、结构布局、发展技巧等，与巴赫《c小调帕萨卡里亚与赋格》和格林卡《卡玛林斯卡亚幻想曲》两部作品有着许多共性原则。现将三部作品的共性原则概括为如下几点：

1. 三部作品都是运用完整音乐主题作为结构基础，不断重复出现。也就是说，三者都是运用固定主题原则构成的复调变奏曲。

2. 与固定主题形成复调结合的对位旋律，都是运用多种技巧不断变化发展的。

3. 每个变奏的结束点，都运用相应的方法划分得十分明确，再运

用对位技巧将各个变奏衔接为连贯的统一体，显示了鲜明的复调音乐特性及严谨的逻辑规律。

除上述概括的共性原则外，在具体技巧的运用方面也有许多共同点，这里就不再赘述了。

第二节　二重复调变奏曲——《十六板》

《十六板》是我国最珍贵的民族音乐遗产《弦索十三套》中的一套。《弦索十三套》是清代文人荣斋编辑的《弦索备考》中的十三套器乐合奏曲的总谱部分。这些器乐合奏曲产生的年代，据荣斋 1814 年编写的《弦索十三套》所写的序言中称这些乐曲为古曲推论，这些乐曲已是相当古远的了。杨荫浏在《关于〈弦索十三套〉的说明》中，这样写道："这十三曲，究竟产生于什么时代？确实的年代虽不可考，但我们可以确定地说，它至少是 18 世纪以前的东西了——究竟前于 18 世纪多少时期，我们目前只能暂时存疑。"无论如何，当面对我们的祖先留下来的、充满激情和生命力的十三套大型民族管弦乐套曲总谱时，便会有一种不可抑制的激动和自豪涌上心头……原来，中国传统音乐中也有如此宏大而完整的复调音乐形式！

为了便于进行深入的分析研究，下面将《十六板》总谱全部引作例证：

例 112

十 六 板

[清] 荣斋等编《弦索十三套》
曹安和、简其华译谱
杨 荫 浏校订

【1】（引子）

（正曲起）
5

10
tr

15

20

25
30

【2】

5
10

15

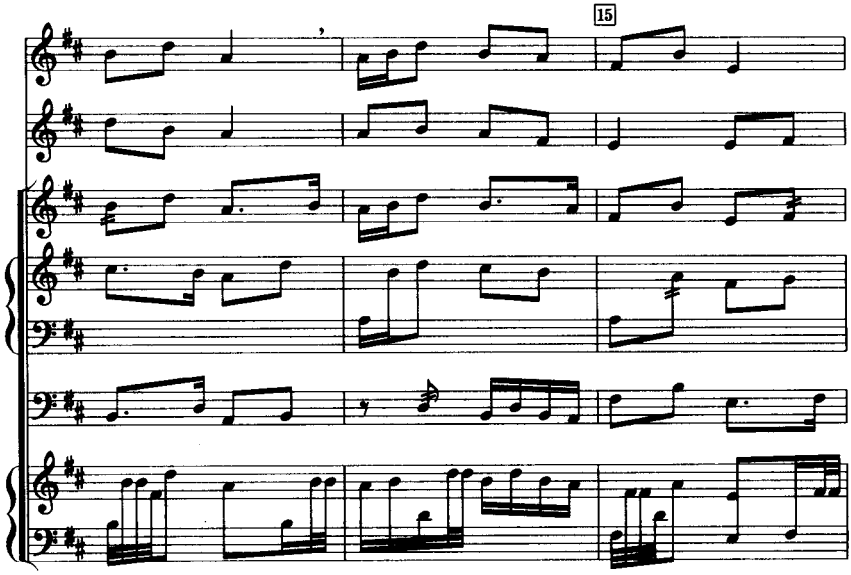
20

25

30

【3】
5

10


15

20
I

25

30

【4】
5

10
tr
15

20

25

30

【5】
5

10
15

20
25

tr

30

① 上下两行谱代表可以用的两种奏法。

10
15

20

25
tr

30

① 胡琴谱本段标题下注“归下把”二字，故译谱提高八度。

10

15

20

25
30

【8】

5
10

15

20

25

30

【9】
5

10
15

20
25

30

【10】
5

10
15

20
25

30

【11】
5
10

15

20
25

30

【12】
5
10

15
20

25
30

【13】

10
15

20
25

30

【14】
5
10

15
20

25
30

【15】

10
15

20

25

30

【16】

15
20

25

现对这部宏大的复调变奏曲分如下几方面加以研究：

一、乐队编制

《十六板》总谱明确标示的乐器是胡琴、琵琶、三弦、筝等弹拨拉弦乐器。总谱最上面标有“十六板原谱”与“八板”的两行谱，从乐器的编排上虽没有注明具体的乐器，但在编者荣斋所作的注释中却指出“诸器皆可用”。所谓“诸器”是指箫、笛、笙等吹管乐器而言。由此可见，其乐队编制全部为管弦乐(无打击乐)。同时从中也可看到，在乐器编排(配器)上，中国的古代音乐家是很灵活的。

二、整体结构形式

《十六板》的整体结构形式，是由两个主题构成的二重复调变奏曲。第一主题“十六板”、第二主题“八板”都是相当古远并流传甚广的乐曲。将这两个具有独立性的乐曲，运用对比复调原则结合在一起构成整个乐曲的结构基础，再运用丰富多样的技巧加以变奏发展，从而形成布局合理、逻辑严谨的大型复调变奏曲。

“十六板”主题的原始形态谱(原谱)在最上方一行,由引子开始。总谱上方标有“正曲起”处,表明十六板基本结构由此开始。

“十六板”主题共长 34 小节(68 拍)。全曲出现 16 次。第一次作为初次陈述,也即整体乐曲的开始,所以带有“引子”。其后的 15 次变奏都保持 34 小节的长度。即使变奏发展得已经相当丰富,甚至演变成全新的旋律形态,而其框架的长度依然保持着 34 个小节。如由第十段(变奏 9)开始,运用了扩大时值的技巧,将“十六板”主题的节奏律动逐步放宽,旋律也出现了新因素。第十五、十六段(最后两个变奏)已具有鲜明的结束性段落的特征,即使如此,上述各段的长度仍为 34 个小节,足见其布局上的严谨性。

“八板”主题在“十六板”引子音乐由散板进入 $\frac{2}{4}$ 拍子时进入,初次陈述比十六板正曲提前 3 小节出现。这里将两主题进入的点错开,正是复调音乐构成对比的重要技术原则。“八板” 主题的长度也是 34 小节(68 拍)。“八板”是以固定不变的原始形式,完整地出现 16 次。于是,不变的“八板”与不断变化发展的“十六板”始终以对比关系结合在一起进行,其对比的程度逐次加强,愈来愈鲜明,形成了二重复调变奏曲整体的结构基础。

在“十六板”、“八板”两主题贯穿始终的结构背景上,第三主题、第四主题相继陈述。第三、四主题不是始终贯穿于全曲的。第三主题是与第二主题“八板”从第一段同步初次陈述,之后又在第二、三、四、五、七、八、九、十一段共九段音乐中出现。第四主题初次陈述是在第二段的胡琴声部,之后又在第三、四、五、七、八、九段共七段音乐中出现。现将第三主题、第四主题摘引如下:

例 113

第 三 主 题

第 四 主 题

从上例可以看出，第三主题与第四主题的旋律结构非常严谨，音阶材料也很丰富，与两个基础主题形成了鲜明的对比。之所以未将《十六板》整体看做是四重复调变奏曲，这是因为第三、第四主题只是对比性旋律，虽然发展丰富，但没有贯穿始终的基础意义。

第三主题是与第二主题“八板”同步进入，由琵琶初次陈述。这是一个很有特点的主题，是运用完整的七声音阶创作的。其后的发展中还扩展出半音阶旋律，音乐语言很新颖独特，在整体乐曲中第三主题的出现，不仅增加了新的色彩，而且加深了复调音乐的层次感和多侧面的内涵，使人很自然地联想到交响性概念在这里的体现。

第四主题是由一个四音动机逐次变化发展而成，旋律流畅、连贯，结构严谨，具有巴赫的赋格主题那样的结构特征。

尽管乐曲含有特性鲜明的四个主题，但乐曲的整体结构仍是“二重复调变奏曲”，原因前面已经论述。而从乐曲的发展层次看，可以分为几个组成部分，这几个部分是构建整体乐曲发展过程的逻辑结构。具体情况在下面的研究中即可得以论证。

三、复调技术类型

1. 对比复调

复调音乐就是以横向思维或称线性思维为基础，将具有独立意义的多层旋律线，按照对位法则加以纵向结合而构成的多声部音乐结构。这个基本特质不论西方传统复调音乐，还是中国传统复调音乐都

是共同存在的。

《十六板》中，两个基础主题“十六板”与“八板”同样是以对比复调关系加以结合，而且贯穿始终。其中的“八板”主题以原始形态重复出现16次，与西方复调音乐中的固定结构(Ostinato)原则是相同的。《十六板》中运用的是固定旋律(Melodic Ostinato)复调变奏原则。这说明，中国传统复调音乐中也存在着相当复杂的技术手法和结构原则。

《十六板》中，两个基础主题“十六板”与“八板”的长度相等，都是34小节(68拍)。为了突出主题的对比性，它们没有在同一节拍位置上进入。“八板”比“十六板”提前3小节初次陈述，而且为使“八板”出现时能得到清晰的效果，在整个复调织体中唯独这个声部没有用“引子”材料，而是用了休止符。这些细致的技术处理，表现了我们的先祖音乐家的复调思维非常敏锐而且严谨。

“八板”早于“十六板”3个小节出现，那么，它就要比“十六板”提前3小节结束。因为它们的长度都是34小节。从总谱中我们还观察到，做为固定主题的“八板”的16次进入均没有运用任何连接因素，而是环环相扣，也就是，其前次的结束音与后一次的开始音直接相连。于是，“八板”的每次出现是在“十六板”的前次进入的最后3小节的结束句上，从而构成了两个对比主题的紧接形式。这种不同步开始也不同步结束的处理方法，不仅进一步加强了对比性，而且使整体音乐的各个变奏之间不出现中断。这种一气呵成、连绵不断的效果，正是复调结构划分的鲜明特征。

第三主题与第四主题不是固定的，其长度也不相等。它们的每次出现，不可能与“八板”及“十六板”两个基础主题的完整结构自始至终形成对比结合。所以，当第三主题或第四主题与“八板”及“十六板”构成对比复调结构时，为了声部进行的连贯性，便在该声部新主题结束后的空间，运用与“十六板”或“八板”形成支声对比的结合。这种追求完整的思维，是中国传统复调音乐织体建立的基础。正如我们所看到的，在这部大型合奏曲中，所有声部的旋律线都是完整的。

在《十六板》中，运用节奏形成对比是极具特色的复调技术原则。

从乐曲前几段的古筝声部即可发现，这里不能用“支声”来概括了，因为它在音程、节奏、旋律音调等方面已具有相当的独立性，成为整个复调结构中最华丽的声部层。

2. 模仿复调

《十六板》中，模仿技巧的运用不多，但很有特点，几次出现都是用以起结构连接作用。如：第三段的最后 3 小节，是“八板”第四次进入的开头，这里琵琶声部在第三段的最后一小节用紧缩时值模仿了“八板”的材料，起着将第三段与第四段连贯起来的作用。

3. 支声复调

《十六板》中，支声复调则是遍及整个乐曲的各个部位，是重要的复调技巧，如上面刚提到的起声部填补作用，以便形成完整旋律结构。具体应用情况，后面的分析中均会涉及。

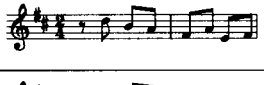
四、旋律发展的“聚合”原则

所谓“聚合”原则，是指在旋律发展过程中，为保持统一性而选取旋律结构中的某一局部作为“聚合”点，以成为乐曲的统一因素。这个聚合点在旋律的每次变化发展中基本保持不变。这是中国传统音乐特有的发展音乐技巧，也是一种独特的结构原则。这种结构原则依其聚合点所处的部位又分为“合头”、“合中”、“合尾”等具体方法。

在《十六板》的“十六板”主题变化发展中，运用的是“合中”方法。这里是将“十六板”主题中的第 6 小节、第 14 小节两处，作为不变的聚合点，起着统一的支持作用。而其前后的旋律则可能变化非常之大，甚至发展到使主题旋律的基本形态和气质都发生变化，以致与初次陈述的“十六板”主题的原形脱离很远。在这样的情况下，为使各个变奏保持统一因素，于是，每当遇到第 6 小节、第 14 小节这两个部位，旋律音必定聚合。下面用图表显示一下两个聚合点在每个变奏段出现的具体情况：

下面图表中未列入的第五、六段及最后几段，是因为有其更为深奥的逻辑起着结构作用。这几段的具体情况，下文将详细分析。

“聚合”原则既具严谨性也具灵活性，它可以使各个变奏旋律获得

聚合点 / 段	（一）第 6、7 小节		（二）第 14、15 小节
【1】 【8】		【1】	
【2】 【9】 【11】		【2】	
【3】 【4】		【3】	
【7】 【10】		【4】	
		【7】 【8】 【9】	
		【10】	
		【11】	
		【12】	

更大的发展空间，又能使其与主题本体保持紧密联系。由此可以看出，我们的先祖音乐家的逻辑思维是相当明确的。

五、旋律发展中变化音的运用

在《十六板》中，不仅有运用七声自然音阶创作的主题，而且在旋律发展过程中，还运用了变化音以丰富音乐形象，如第七段中的第三主题：

例 114

上例是七声音阶的第三主题的发展部分，♯B 音如果译谱时译为 C 音，可能被理解为中国传统调式音阶中的“闰”音（音阶中低半音的Ⅶ级音）。这个变音的出现所产生的鲜明色彩是毋庸置疑的。

六、复调结构与整体布局

《十六板》这部宏大二重复调变奏曲的整体结构布局，是与复调结构特性、旋律发展特性等紧密联系在一起的，也就是说，整体布局是以复调结构的变化以及旋律发展的特点为依据的。下面对《十六板》逐段进行研究：

第一段音乐开始于“引子”。除“八板”主题没有引子外，其余五个声部都有引句。引子是由节奏自由的散板开始。这个散板部分虽然短小，但很有特点，它的节奏重音（也是长音）是 ♯C。整体《十六板》的调性主音是 D，不言而喻，♯C 是导音。总谱中只有最上一行“十六板”原始谱是直接出现 ♯C 音，其他四个声部中的 ♯C 音，都是作为动机的结束音而出现。仔细观察这个现象便可发现，四个声部的动机是不同的，虽然都落到同一个 ♯C 音上，但其开始音却各不相同。胡琴声部由主音 D 开始，是由三个音构成的动机；琵琶声部由 B 音开始，是由四个音构成的动机；三弦声部由 B 音开始，是由五个音构成的动机；筝是由 A 音开始，由四个音构成的动机。在这个散板引子的开头部分所呈现的各声部的动机，其对比复调特性是非常鲜明的。散板之后，“十六板”主题的引子音乐又延伸了三小节至第二个双纵线处。

“八板”主题由 $\frac{2}{4}$ 拍开始直接呈示，前面没有引子。

胡琴声部在引子动机后，是“十六板”主题的重复声部。

琵琶声部由引子推出了第三主题。第三主题运用的是七声音阶。结构完整（见例 113），是一个极具特性的主题。值得注意的是，第三主题的结束音 D 是与基础主题“十六板”的 ♯F 音与“八板”的 B 音形成了 b 小三和弦。这种结合不是偶然所致，而是有明确的结构意义的。在这里，是有意为第三主题设计一个具有功能性的结束点，以此加强第三主题的独立性与完整性。正是在这个结束点将第三主题完满结束后，琵琶声部便转为“十六板”的重复声部。在该段最后的三小节，琵琶声部

又重新以对比形式构成第一段的完满终止式。

三弦声部从散板的最后一拍开始至第9小节第一拍的D音止，也是一个独立而有特性的对比旋律，这是由两个乐句构成的乐段结构，与第三主题在同一节拍位置上结束。此后改为“十六板”主题的支声式陪衬声部，从而失去了独立性。由三弦奏出的这个对比旋律的长度也与第三主题相等。因为它只出现了这一次，所以，不具有主题意义。但是，在第一段音乐的前半部分，它却是构成对比复调结构的一个十分重要的成分。

筝声部的特性是十分明显的，一开始就与“十六板”主题形成支声结合关系。但是，其华丽多变的节奏型和大幅度跳动的旋律线，已使其成为整个复调结构中一条鲜亮的彩带，同时，又由其细分节奏与丰富的装饰音而加强了与其他声部的对比，从而使整体复调结构增加了音响的厚度与紧张度。

综上分析，第一段是由三个完整而独立的主题旋律，即“十六板”、“八板”、第三主题，与三弦奏出的旋律加上由“十六板”主题派生出并具有独特色彩的支声式对比旋律（由筝演奏）共同构成的多层次复调结构，最后以对位结构稳定地结束在D主音上，并在其终止式中引入了“八板”主题的紧接进入，与第二段紧密衔接起来。

第二段也即第一变奏。总谱最上方声部仍是“十六板”主题，与第一段中的“十六板”相比，有了一定程度的变化。“八板”主题已提前三小节在第一段的终止式中进入，起到对位性的紧接作用。值得注意的是，胡琴声部奏出的第四主题在这里是初次陈述(见例113)。这个新主题的进入在声部安排上，是做了很好的准备的。比如，第一段中胡琴所奏的只是“十六板”主题的重复，其自身没有独立意义。这样的处理就为第四主题在第二段的初次陈述创造了引人注意的效果。第四主题初次陈述结束后，在同一胡琴声部的继续部分所奏出的是时而与“十六板”重复，时而与“八板”重复，时而又独立进行的旋律，而在终止式中则显示了重要的对位结构作用。

琵琶声部开头两小节是“十六板”主题的重复，其后六个小节是第

三主题的变化发展，再后是“十六板”的变化重复。第17小节起是第三主题的进一步发展，旋律连贯完整，在复调结构中具有鲜明的对比性。在终止式中，琵琶声部运用最具功能力度的属—主的进行，为该段音乐建立了坚实的调性基础。

三弦声部是“十六板”的变化重复，并与之形成支声结合。

筝声部在第二段中完全改变了在第一段中的华丽光彩，而成为“十六板”的支声变奏。

第二段的复调结构中四个独立的主题都出现了。除“十六板”与“八板”两个基本主题外，第四主题在这一段中由胡琴声部初次陈述，这是一个优美、委婉的歌唱性旋律。第三主题也在该段的第3小节进入。由此看来，第三段的复调结构是由四个对比主题与两个“十六板”的变体结合而成，可概括为对比与支声结合的六声部复调结构，调性为D大调。第二段的终止式比第一段的终止式加强了对比性，“十六板”主题将结束的D主音缩短为一拍，增加了一个半小节的连接成分，这个连接成分源于引子的材料，并由筝声部进行重复。“八板”主题依然在最后三小节紧接进入，与其他声部共同形成多层对比的效果。

第三段中，“十六板”主题与经过发展的第三主题、第四主题和固定不变的“八板”主题同时结合出现，构成四声部对比复调结构。其中琵琶演奏的七声音阶第三主题得到了充分的发展，自始至终都是独立进行，保持了自身的鲜明特性。

三弦声部很特别，自身没有独立性，而是分别对四个主题交替着变奏重复，形成支声复调关系。

筝声部旋律的节奏型又出现了第一段中的活力与光彩，但其旋律材料则与三弦声部相同，也是分别对各主题进行变奏重复，形成支声复调结合。

第三段终止式的对比性更为鲜明了，“十六板”主题恢复到原来的两小节的D主音上。而琵琶声部与三弦声部在结束的D主长音上出现了对比旋律，从而使终止式成为四声部的对比复调关系。其中琵琶用的是引子旋律材料，在这里恰好与紧接进入的“八板”主题的开头形成

紧缩模仿。三弦声部则是在具有属—主功能性的终止式后，增加了一个极富对位特性的补充终止，停在Ⅵ级 B 音上，使其与第四段形成一气呵成的效果。这种处理技巧表明，我们的先祖音乐家的复调思维与西方音乐家是完全相同的。

第四段的复调结构建立在“十六板”与“八板”两个基本主题结合的基础上。第四主题由胡琴声部又一次完整陈述，并进行了发展，成为复调结构中的一个相当独立的声部，当然其中偶尔也出现了与“十六板”重复的片断。

琵琶声部由第 4 小节开始奏出省略首部的第三主题。第三主题在这段音乐中有了新的发展因素，这就是前面已经提到的 ♯B 变化音的出现，而且 ♯B 是与“十六板”中原位 B 和三弦声部的 ♯C 直接相撞出现的。这个包含三个小二度的和音所形成的尖锐音响，以及该声部旋律进行中连续的切分节奏和具有功能性的双音等新的发展因素的运用，不仅增强了对比复调特性，而且加强了功能力度。

三弦声部是“十六板”的支声变奏与独立对比交替出现而构成的旋律层。

筝在第四段音乐中，基本上是“十六板”主题的支声变奏。后半部分与三弦声部构成八度重复，从而加厚了低声部层，但减少了整体复调结构中的一个独立声部。

综上分析，第四段音乐的复调结构可概括为四个对比主题与一个支声、对比混合的低声部层结合的五声部复调结构。从音乐布局看，整个第四段中突出的是第三主题的新因素，而筝声部则减弱了原有的光彩与活力，终止式也回到了第一段的单纯形式，使第四段与第一段有了呼应，并成为整体结构布局的第一大部分的结束点。

第五段音乐的开头部分，是四个主题的纵向对比结合，其中第三主题、第四主题基本结构结束后，转为两个基本主题的支声变奏。三弦与筝基本上是“十六板”的变奏。“十六板”主题自身也有了较大的变化，除开头五个小节外，第 6 小节、第 14 小节两个聚合点只保持了结构音，而将节奏型进行了较大的变化，当然，在这里其聚合点的结构意义依然

未受影响。概括起来，第五段音乐中变化最大的是终止式，这个终止式中将“十六板”主题原来的两小节结束音 D 缩短为一小节，而将下一段“十六板”主题提前一小节进入。这个闯入的扩大了的主题首部是由五个声部层加以重复出现的，也就是说，除去“八板”主题外，所有声部都奏着扩大了的“十六板”主题动机。无疑，这是有意消除第五段的结束感，使其与第六段紧密相连，一气呵成，从而成为全曲展开部分的开始段。

第六段是一个非常特殊的段落，其中除去“八板”主题依然固定不变外，其余声部都是变了形的“十六板”的重复，或支声式变奏。原来最有活力的筝声部也平静下来，奏着与其上面各声部所奏的、已经产生了变异性的“十六板”基本相同的旋律。第 6 小节与第 14 小节两个聚合点也发生了巨大的变化，几乎失去结构意义。除“八板”主题起着结构基础作用外，第六段如同整体乐曲中的一个新材料的大插部。这个现象正好说明整体乐曲的布局逻辑是十分严谨而有层次的。第六段的终止式与第五段相同，也是削弱了结束感，而与第七段紧密相连。

第七段中，“十六板”主题也是提前闯入而开始的，主题变化较大，但两个聚合点却又重新出现。“八板”主题仍是固定不变，第四主题在胡琴声部重新出现，音域提高，旋律有变化。该声部在第四主题结束后，成为“十六板”的支声变奏。琵琶奏出的第三主题，将第四段中出现的新因素又进行了更大的发展，如 ♯B 音的运用以及节奏的变化等都很新颖。此外，在第七段中引入了属持续音 A，并派生出新的对位声部。尤其值得注意的是，第七段最后三小节的终止式中增加的对位声部所产生的复调效果和功能性结构作用。这使我们进一步认识到，先祖音乐家在对位技巧处理方面是相当精细的。

第七段中的三弦声部的开始部分是“十六板”的支声。当琵琶奏出由 A 属持续音与对位旋律构成的二声部结构时，三弦声部也派生成隐伏二声部，即音型上方十六分音符的 A 音是属持续音的分裂形态；音型下方在节奏重音上出现的十六分音符，是“十六板”主题的变形的重复。筝奏出的基本上是三弦声部的重复。

第八段中的“十六板”主题，回到了第二、三、四、五段的形态，固定的“八板”主题依然未变。第四主题也以初次陈述时的原形在胡琴声部完整出现。琵琶、三弦与筝基本为“十六板”的支声变奏。筝的节奏形态也很平和。终止式的结束感又被对位因素的增加而削弱，并造成与第九段的重叠紧接。

第九段是在第八段的结束处闯入式进入的。“十六板”主题不仅放宽了节奏律动，其旋律音也发生了很大的变化。“八板”主题依然固定不变。第三主题与第四主题略有变化。三弦声部与筝声部基本上是“十六板”的支声变奏。第九段的终止式比原形缩短一小节，运用紧接形式与第十段紧凑连接。

第十段中的“十六板”主题的开始乐句发生了性格上的变化，这种变化一直延续到第十四段，因此，第十段便成为整体乐曲十六段音乐中的又一个转换点。现将第十段至第十六段七段音乐中的“十六板”主题的变形情况罗列如下：

例 115

从上面罗列出的第十段至第十六段中的“十六板”主题开始乐句的变形情况可以看出，第十段是将原形扩大。第十一、十二、十三段是将第十段中的辅助音 A 去掉。第十四段的首部是第十、十一、十二、十三段的倒影，后四小节是进一步简化。第十五段的开头是将第十四段的第一音 ♯F 省去，第 3、5 两小节又省去了第一拍上的 D 音。因为这里的 D 音实际上只是其前一小节的 D 音的延长而已。第十六段与第十五段的旋律音完全相同，只是移低了一个八度。

综上分析，这个六小节的乐句中实际上具有结构意义的旋律音只有 D、B、A 三个音在起着骨架作用。虽然这七段音乐中的“十六板”主题发生了变化，甚至音乐的情绪、气质也发生了变化，使其与整体音乐的前面部分形成对比，然而，这七段音乐中的两个聚合点却依然存在，尽管也有一定程度的变化，但基本结构却未变，依然起着贯穿统一的作用。

现再回过头来研究第十段的复调结构。第十段中的“八板”主题依然是固定不变的重复。胡琴声部是“十六板”的高八度重复。琵琶声部是“十六板”的支声变奏。三弦声部也是“十六板”的支声变奏。筝奏出的是“十六板”的重复。因此，第十段的复调结构中只有“十六板”与“八板”两个基础主题是相互对比并各自独立存在的，其他声部都成了“十六板”的支声陪衬成分。这样简洁的复调结构，结合以宽广的节奏律动，使音乐增加了抒情性的特点，从而起到了转换点的作用。

第十一段中的“十六板”主题，将第十段中的抒情性做了进一步的发展。“八板”主题依然固定不变。胡琴声部是“十六板”的重复。琵琶声部奏出的是“十六板”主题的支声，也交替奏出第三主题的变形。三弦声部是“十六板”的支声。筝是将“十六板”与第三主题交替奏出。与第十段相比，第十一段中增加了第三主题，使对比复调效果得到增强。

第十二、十三、十四三段与第十、十一两段，在音乐情绪、主题变化、复调结构等方面基本相同。所以说，第十至十四段是整体布局中的一个单元。

第十五、十六两段，是这部大型乐曲的结束部分。只有“八板”主题在这两段音乐中仍然保持固定不变的原始形态，起着基础结构作用。

“十六板”主题已发展成宽广、稳重、具有结束性的全新形态。其他声部基本上是“十六板”的支声，使整体复调结构只保持着两个基本主题的对比结合。在这个结束性的单元中还出现了隐伏二声部，以此强调其属音 A 的功能作用，体现出结束性音乐的鲜明特征。

最值得注意的是，全曲最后的终止式中“八板”主题的回应，以及运用具有功能力度的对位性终止式等造成整体乐曲完满结束感。

下面再对二重复调变奏曲《十六板》的特点加以简要概括：

1. 主题旋律发展中的“聚合”原则

“聚合”原则是中国特有的变化发展方法。其内涵是，无论旋律形态变化有多大，而音乐的骨架结构保持不变。这个骨架可以是音乐的开头，也可以是中间或结尾。这就是所谓合头、合中、合尾的原则。“十六板”主题的发展主要运用的是“合中”原则。

2. 复调形成的基本要素

《十六板》中形成复调结构的基本要素有以下几方面：

①主题旋律的形象特性，这是形成对比复调最基本的要素。将《十六板》中的两个基本主题(“十六板”与“八板”)和第三主题、第四主题分离出来加以对照即可看出，各个主题在形象方面的特性是十分鲜明的。见下例：

例 116

上例摘引的是四个主题的开始动机。它们各自的鲜明特性，使其一出现就给人留下深刻的印象。正是由这些具有鲜明特性的主题加以纵向结合，才形成多主题复调结构的对比层次。

②旋律结构的完整性特征。复调结构中的各个相对独立的旋律自身也具备了结构上的完整性，这也是形成对比复调的重要因素。《十六板》中的每个主题都有着完整的旋律结构，乐句之间都有严谨的逻辑关系。各个段落的终止式所起到的结构划分作用具有相当的功能力度。

③对位结合中的音响特征。在《十六板》的多重主题结合中，纵向音程的形成有两个基点：其一是建立在旋律的横向进行基础上形成的各种音程（协和与不协和）的对比；其二是旋律本体与支声变奏结合时出现的、运动着的各种音程（协和与不协和）的直接碰撞或先后结合所产生的纵向和音。这些都是形成多声部复调结构音响特性的基本因素。

④节奏的特性。《十六板》与其他中国民族器乐合奏曲中共有的一个鲜明特性就是由乐器性能及演奏技巧发展出的丰富多样的节奏型，也即节奏轮廓。当这些不同形态的节奏型在同一时间奏出时，不仅有你动我静、你静我动和你动我动的节奏对比，而且也在同时形成了音程的对比，然而，更重要的则是各声部的独立节奏形态所产生的层次对比。

3. 整体布局与结构划分的特点

《十六板》的整体结构是二重复调变奏曲。两个基本主题“十六板”与“八板”均完整地出现 16 次，但整个乐曲的发展却是有层次的，这就是在运用连贯性衔接的背景下，严格保持着各个变奏段内部的结构关系、长度、调性及“八板”主题的固定性。在这个前提下，依照音乐发展的逻辑，将十六段的大型乐曲划分为四个部分。划分的主要依据是，除“八板”主题外的各主题（主要是“十六板”主题）的旋律前景特征的变化情况，及作为结构点的终止式的处理。

第一部分　引子至第四段。第四段的终止式与第一段完全相同，形成了第一部分的前后呼应。

第二部分　第五至第九段。从整体乐曲看，这一部分是除“八板”主题外的其他主题的发展部分，不仅发展充分，而且引申出了新材料。（详见前面的分析）

第三部分　第十至第十四段。这一部分中“十六板”主题发生了性格上的变化，节奏律动放宽，音乐舒缓，增加了抒情性，与第一部分和第二部分有了明显的对比。

第四部分　第十五至第十六段。这是整部乐曲的结束部分，具有明显的结束性音乐特征，形成了完满的结束感。

《弦索十三套》中的《清音串》这部大型民族器乐曲中，也用了两个独立的主题“清音串”与“竹子”，并各自与其支声变奏结合形成多层次的对比复调结构。但其中的“竹子”主题不是始终贯穿发展的，而是间插式出现在个别段落中。两个主题的对比结合及其与各自的支声构成多声部复调结构的基本原则，与上面研究的《十六板》基本相同，这里不再赘述。

第七章 复调合唱曲联缀

第一节 综 论

“复调合唱曲联缀”是一个特定的概念，是指由若干首相对独立的合唱曲按一定的逻辑关系联缀而成的大型完整的音乐形式。“联缀”的词义是：“孤立地看，每一个情节都很平淡，联缀在一起，就有趣了。”（《现代汉语词典》，商务印书馆，2002年增补本）在这里是将“联缀”作为一种音乐形式的名称而运用，而且与西方传统音乐中的“组曲”、“套曲”等概念也有了区别。这个初次创立的关于音乐形式的新概念，只有在研究了实际作品后，才可能被理解。

我国民族、民间音乐中的复调合唱曲联缀组合中的各单个合唱曲，虽有相对的独立性，但孤立地看，从内容到局部形式，的确显得单调平淡。然而，按照一定的逻辑，如表现内容方面的连续性，以及各单个合唱曲之间在音乐材料方面的变化与统一等的逻辑规律联缀成完整的音乐形式时，就具有了丰富的内涵和完美的音乐效果。

还有一种类型的复调合唱曲联缀，其组成段落之间没有明显的划分界限，而是紧密相连的，于是，形成了由不具有独立性的若干段合唱曲联缀成的大型完整音乐形式。下面分别论述：

第二节 结构独立的复调合唱曲联缀

组合中的各单个合唱曲，从结构意义上看都是独立而完整的，都有明确的终止式加以结束。概括起来就是，每首合唱曲都能独立成章。将

若干首这样的单个合唱曲联缀成套，就成为一个大型的完整有机体。

联缀的逻辑依据主要有两方面：一是表现内容方面的连续性逻辑；二是音乐发展中变化与统一的逻辑。在表现内容方面的连续性逻辑，是根据具体描述的情景或事件的特点而确定的。如劳动号子就是按具体劳动过程中的程序先后而联结的。在河北《渔民号子》中，就是由“寻找鱼群”、“摇橹”、“起帆”、“拉网”、“拉大网”、“装舱”六首号子联缀而成套曲的。从这些标题就可看出，这六首号子正是生动地反映出渔民们捕鱼劳动的全部过程。它们的先后顺序就是表现内容的连续性逻辑。

关于音乐发展中变化与统一的逻辑规律，在研究实际音乐时，将针对具体情况进行论述。

下面研究的是，由五首合唱曲组成的复调合唱曲联缀：

例 117

嘎　　老

贵州侗族大歌

10
15
汗，汗 汗 呃 金当 呀 开，呃席呃呀
汗 汗 呃 呃
20
呃。
呃席呃 开呀呃，开 呃 席呃呀 呃，
呃究。
呃究。

【2】♩＝54 朗诵风，节奏自由
领
合
在旧社 会 日 子 多 么的难 过，
5
少 数 民 族的 生 活 就像 猪狗一 样，

10
我们穷苦人 那种辛(那)苦 (啊)从早 讲到晚
15
较快(♩=88)
还是不够 把它讲。 汗 汗 汗
汗 汗 汗
20
汗 汗 呃 金当呀开, 呃席呃呀
汗 汗 呃 呃
25
呃。
呃究。
呃席呃 开呀呃 开 呃席呃呀 呃, 呃究。
呃究。

【3】♩=66 朗诵风，节奏自由
领
合
到了新社 会， 没有忧也 没 有 愁，
5
到 处 是 一 片 光(呃)明 好 气 象，
10
有毛 主席领 导， 生 活 真 好，我们祖国 建 设，
15
样 样 都 兴 旺。 呃 呃， 未 啊 开 啊呃，
呃

20
未 席 席 呃 开 未 呀 呃， 席 席 安 开 呃 啊 呃， 呃 究。
呃 究。

【4】朗诵风
原速 节奏较鲜明
领
处处 工厂 建设 起呃， 拖 拉 机 送到 我们地 方呃嘿；
合

5
工 业 建 设 大 发 展 嘿， 公 路 铁 路 修 得 密 如

10
网 嘿； 村 村 成 立 俱 乐 部 嘿， 文 化 生 活

15
也 高 涨 呃 嘿; 农 业 建 设 大 发 展 嘿, 幸 福 生 活
节奏较自由
20
真 是 赛 天 堂。 恩 当 开 啊 呃 未 啊 开, 啊 呃,
呃,
25
未 席 席 呃 开 未 呀 呃 席, 席 安 开 呃 啊 呃, 呃 究。
呃 究。
【5】朗诵风
原速, 节奏较鲜明
领
有 毛 主 席 领 导, 将 来 日 子 一 天 更 比
合

5
一天强 呃嘿；有共产党 像太阳嘿， 永远照 着
10
照着侗家 好地方 呃嘿。从今以后 各族人民
15
团结紧嘿， 建设我 们 我们好家乡 呃嘿；
渐强、渐慢 ♩=54
20
永远跟着 毛主席， 嘿 永远跟着

上例中的五首合唱曲虽然没有标题，但从歌词的内容看是有连续性的。第一首表现侗族人民的欢快心情。第二首回忆过去的苦难。第三首与第四首是赞美新社会的。第五首是向往美好的未来。正是由这富有逻辑的叙述过程才得以构成大型完整的有机体。

音乐发展中的变化与统一的逻辑也很独特，既有严谨的逻辑规律，又有灵活的处理方法。下面具体分析。

第一首，领唱单独陈述两小节后，是对比与支声结合的二声部复调合唱。第 9 至第 12 小节是齐唱，之后是在 E 主长音上构成二声部对比复调，最后运用独特的终止式结束了第一首合唱。关于终止式的特点，前面已有论述，这里不再重复。

第二首，回忆过去的苦难岁月。领唱声部是新的旋律，合唱声部的开始两小节是与领唱形成对比的旋律。值得注意的是，第 3 小节至第 8 小节中合唱声部的旋律，是第一首中合唱声部第 3 至第 8 小节中的旋律的变化重复；第 9 至第 15 小节与第一首相比，是新旋律构成的二声

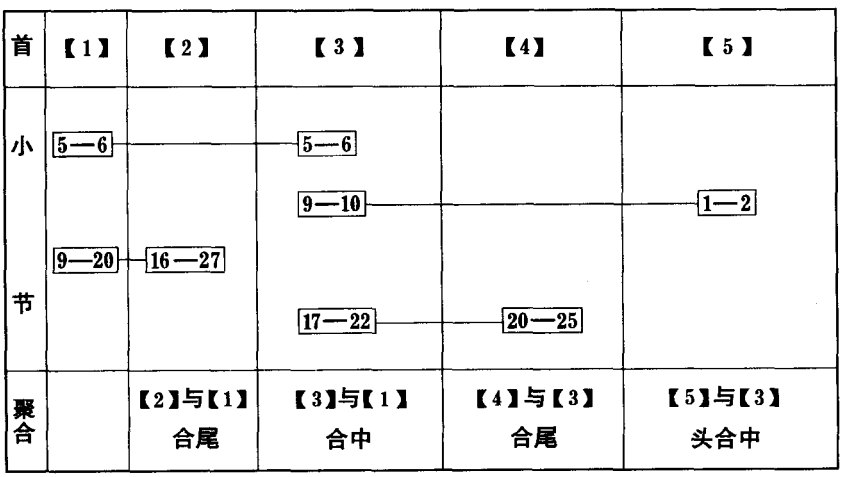
部复调结构；第 16 至第 27 小节，是第一首中后十二个小节的原样重复，使第二与第一两首之间形成“合尾”的聚合原则，由此取得了紧密联系。

第三首，赞美新社会。开头四个小节是对比二声部复调结构；第 5 与第 6 两小节的支声结合，是第一首中的第 5 与第 6 两小节的原样重复，使第三与第一两首形成“合中”的聚合原则，由此取得了统一因素。终止式与前两首相同。

第四首的内容是第三首的延伸，也是赞美新社会。开始处领唱的旋律是第三首开头的变化重复，之后基本是支声复调结构。最后六小节与第三首的最后六小节完全相同。这样，第四与第三两首之间，便形成了“合尾”的聚合原则，由此取得了统一的因素。

第五首，向往美好的未来。领唱的开头两小节，是第三首中的第 9 与第 10 两小节领唱声部的原样重复，旋律与歌词完全相同。这里运用的是“头合中”的聚合原则，由此取得了统一因素。第五首合唱基本是支声对比复调结构，终止式与前四首完全相同。

下面再将例 117 侗族大歌《嘎老》中的五首合唱曲音乐发展中的变化与统一的逻辑规律用图式加以显示：



从上面的图式中可以看出，前三首都与第一首有统一因素。第四与第五两首虽与第一首无直接的联系，但与第三首却有着直接的材料上的联系。于是第三首便成了连接两大部分的中心轴，使整体音乐的布局和发展具有严谨的逻辑性。

从对上例侗族大歌《嘎老》的研究结果中，使我们看到了中国民间音乐家的创造性智慧。他们运用这样巧妙的方法将五首相对独立的合唱曲，联缀成大型的有机整体。其独特的思维是绝无仅有的。

侗族大歌是侗族民间合唱音乐中具有代表性的体裁。“嘎老”是以该曲产生的地方命名的。也就是说，上例是产生于嘎老的大歌。

侗族大歌是我国民间音乐艺术中的瑰宝，体现了特有的复调思维与艺术表现魅力。现由于本课题的内容范围所限，所以暂论至此。

第三节　连贯式复调合唱曲联缀

连贯式复调合唱曲联缀组合中的各段合唱之间没有明确的划分界限，而是运用复调性的重叠原则将其衔接得十分紧密，一气呵成，而表现的内容也具有连续性逻辑。下面研究实例：

例 118

10
哦 里呵啊，
哟 呵 哟 呵 吪 沙哦的 嗨 呀。
嗨，
嗨 啰 嗨 啰 吪 沙哦的 嗨，
15
太 阳（那 的个）出 来（呀 哎）
洞 庭（那 的个）湖 里（呀 哎）
红 似（呀 的个）
掀 大（呀 的个）
吪 沙哦 的 嗨，
吪 沙哦 的 嗨，
20
火 啰 呵，
浪 啰 呵，
驾 起（呀 的个）船 儿（哪 哈）
自 古（哇 的个）驾 船（哪 哈）
吪 沙哦 的 嗨，
吪 沙哦 的
25
走 江（哎）河 啰 呵 呵 呵。
是 好（喂）汉 啰 呵 呵 呵。
嗨，
喔 呵 吪 沙哦的嗨嗨哦的

30
嗨 呀， 嗨 哈 喂 啰 喂 哟 嗨 哈 嗨 嗨， 嗨 哈
嗨， 嗨， 嗨， 嗨， 嗨， 嗨， 嗨，
35
喂 啰喂， 哟 哈 喂 哟 哟， 乌 云 起 哟，
嗨， 嗨， 嗨， 嗨，
40
狂 风 来 呀， 紧 摇 橹 儿，
哦 呵呵， 啊 哈哈， 哦 呵呵，
45
赶 上 前 哪 嗨 喔啊， 喔啊 喔 喔 喔 喔
50
啊 哈哈 嗨， 嗨， 嗨，

55
嗨 喔啊 嗨哎喔里啰。 代呀 楠竹篙子 (代呀)
嗨, 嗨 哼, 哼, 哼,
60
尖又尖 代呀, 一篙撑到 (代呀) 天外天(啰)
哼, 哼, 哼, 哼, 哼,
65
嘀 嘀 哎 喔 喔哦 喔 喔哦 喔 嗨 哦啰啰啰
嗨, 嗨, 嗨, 嗨, 嗨,
嗨 哦啰啰啰 嗨 哎 喔里啰 哈 代呀 过了一滩
嗨, 嗨, 哼, 哼,
70
又一滩, 滩水好比 蛟龙翻, 大家一心
哼, 哼, 哼, 哼,

75
力量强，　个把滩哪　不为难。啊　嗨　嗨
哼，　哼，　哼，　哼，　嗨，　嗨，
80
拿稳舵，　站稳桩，
哎扎扎扎　嗨，　嗬，　哦　嗬　哦　嗬　哦
嗨，　嗨，　嗨，　嗨，　嗨，　嗨，　嗨，　嗨，
85
篙子拿好　不要慌，　齐心合力　好过滩，
哎　嗨　嗨　哎　嗨　嗨　哎　嗨　嗨　嗬里嗬　嗨
嗨，　嗨，　嗨，　嗨，　嗨，　嗨，　嗨，　嗨，

90
哟 嗬 哦 哎嗨 嗬 嗬嗬
嗨, 嗨, 咳, 哼, 咳, 哼, 咳, 哼,
嗨, 嗨, 嗨, 嗨, 嗨, 嗨, 嗨, 嗨,
嗨 佐 嗨 佐 嗨 佐 嗨 佐 嗨 佐 嗨 佐 嗨 佐 嗨 佐
嗬 嗬 兄弟们哪 加把劲,
咳, 哼, 咳, 哼, 咳, 哼, 咳, 哼,
嗨, 嗨, 嗨, 嗨, 嗨, 嗨, 嗨, 嗨,
嗨 佐 嗨 佐 嗨 佐 嗨 佐 嗨 佐 嗨 佐 嗨 佐 嗨 佐
95
兄弟们哪 加把劲, 兄弟们哪 加把劲, 加把劲!
咳, 哼, 咳, 哼, 咳, 哼, 咳, 哼,
嗨, 嗨, 嗨, 嗨, 嗨, 嗨, 嗨, 嗨,
嗨 佐 嗨 佐 嗨 佐 嗨 佐 嗨 佐 嗨 佐 嗨 佐 嗨 佐

100
嗨, 嗨, 搬达起, 搬达
咳, 哼, 咳, 哼, 咳, 哼, 咳, 哼,
嗨, 嗨, 嗨, 嗨, 嗨, 嗨, 嗨, 嗨,
嗨 佐 嗨 佐 嗨 佐 嗨 佐 嗨 佐 嗨 佐 嗨 佐 嗨 佐
105
搬达 搬达起, 哎 喔 哦 嗬 咳 嗨
咳, 哼, 咳, 哼, 咳, 哼, 咳, 哼,
嗨, 嗨, 嗨, 嗨, 嗨, 嗨, 嗨, 嗨,
嗨 佐 嗨 佐 嗨 佐 嗨 佐 嗨 佐 嗨 佐 嗨 佐 嗨 佐
110
1.
嗨 佐 嗬 哎 佐 嗬 嗨 佐 嗬
咳, 哼, 咳, 哼,
嗨, 嗨, 嗨, 嗨, 嗨 佐 嗬
嗨 佐 嗨 佐 嗨 佐 嗨 佐

2.
嗨 佐 嘀，
哎 佐 嘀，
哎 佐 嘀，
哎 佐 嘀，
115
嗨 哼 嗨 哼 嗨 哼 嗨 哼
嗨，嗨，嗨，嗨，嗨，嗨，嗨，嗨，
120
嗨 哟！ 哦 哦 嘀 哦 嘀 嘀，
哦 哦 嘀 哦 嘀，
125
凉 风(呵 的个)吹 来 哟，
哦 哦 嘀
吔 嗨 哦 哦 嘀 哦 嘀 嘀，哦
130
哦 嘀，
好 自(啊) 在 呀 啊，
咳 幺 哇 妹 子儿 嘀 嗨，吔 吔 哼

135
吪 要 唱(的 个) 歌 儿 啰 嗬
唱 得(那 个) 鸡 毛 啰 嗬
啊 哎 啊 啊 哎, 咳, 咳,
140
嗬, 一 齐(哟) 来 呀 哈 咳,
嗬, 沉 河(哟) 底 呀 哈 咳,
伊 沙 喔 的 嗨, 咳, 吪 沙 哦 的
145
一 齐(那 个) 唱 (那)歌 (哇 哈) 多(哇) 开
唱 得(那 个) 石 头 (呀 哈) 浮 起
咳, 咳, 吪 沙 哦 的 咳
慢
150
怀 呀 啊 哈。 吪 沙 幺 哇妹 子儿 哟 嗬!
来 呀 啊 哈。
咳, 哈,

上例湖南《澧水船夫号子》是一部气势宏大、情绪变化丰富、复调层次清晰的大型“复调合唱曲联缀”。整部合唱由五个段落构成，五个段落是由复调手法连接为有机整体，表现的内容就是行船的全过程。

引段，第 1 至第 12 小节是劳动的准备阶段，唱的都是衬词。运用呼应式对比复调手法，结束于 A 主音。第 13 小节与第 14 小节下方第一音 E，是复调性的小连接，将引段与第一段加以重叠衔接。

第一段，是歌唱自然景色和抒发船夫们豪迈气概的。两段歌词用同样旋律进行反复，值得注意的是，当第一段歌词唱完进行反复时，便与第二段歌词开头的第 14 小节有机地连接起来，如同无终卡农反复时头尾相连的衔接方法。第一段前 3 小节是呼应对比复调，第 4 小节起合唱与领唱之间是简化模仿。

第二段，由第 29 小节开始。音乐内容是表现行船过程中狂风来临时的情景，领唱带有号召性，合唱则是回应。这一段的开始十个小节唱的都是衬词，但领唱声部的旋律却十分优美，合唱声部与之构成衬托式对比。在领唱唱到“乌云起哟，狂风来呀……”始，合唱声部与之构成呼应式对比，气氛变得紧凑起来。

第三段，由第 54 小节开始。音乐内容是表现狂风过后情绪稍缓，船夫们抒发豪情壮志的情景。合唱的固定音型与领唱的连贯旋律构成呼应对比的复调结构。这一段的最后乐句，是在领唱高亢悠长的旋律接以无音高变化的衬词“哎扎扎扎……嗨”处结束。

第四段与第三段之间没有明确的划分界限，第四段只是第三段的进一步发展。唯一的划分依据是复调结构由二声部扩展为三声部。

第四段，音乐内容表现了船夫们在惊涛骇浪中前进时的英雄气概。这是一段撼人心魄的音乐，是闪耀着劳动人民智慧和创造力的最生动、最感人的音乐。音乐中的一切都是从劳动者的心灵深处迸发出来的。正是由于情绪发展的需要，复调结构由二声部扩展为三声部，再扩展为四声部。在这段多声部复调结构中，出现了具有鲜明对比，并有很强独立性的主题，这就是第四段开始乐句的领唱旋律，与部分合唱所唱的第二行对比旋律。这两个主题旋律之间的对比，不仅仅是节奏与

音程结合中的对比，最重要的是在宏大的劳动场景中出现的形象的对比。领唱者也是指挥者，他坚定沉稳地号召众人，“拿稳舵，站稳桩，篙子拿好不要慌，齐心合力好过滩……兄弟们哪加把劲……”他的旋律由坚定有力、如同说话般转为高亢富有号召力的音调，很有性格特征。演唱第二行旋律的，好像是站在重要位置上的众合者中的一部分。旋律连贯完整，代表了众劳动者响应和协调动作的形象。$^{\sharp}$F 音上的固定音型与无音高变化的连续八分音符构成的固定音型的结合，进一步加强了层次感。

从复调技术的角度看，其纵向音程结合中的结构思维十分明显，前六小节是在 $^{\sharp}$F A $^{\sharp}$C 小三和弦基础上加以对位结合的。此外，在四声部结构中还出现了调式音级的色彩对比，以及不协和音的直接相撞产生的富有紧张度的音响，从而使四个声部的复调结构有了立体感。当然节奏的对比更为生动，每个声部的节奏形态及其相互间的配合，都与劳动动作密切相关。它们结合起来产生了震撼人心的复调效果，这也是形成全曲高潮的重要因素之一。

这段音乐的结尾，是用二声部不带对题的节奏卡农，来表现船夫们闯过惊涛骇浪之后渐渐平静下来的心情。

第四段与第五段之间有一个连接性间插段，起着情绪变化和转换调性的作用，唱的都是衬词，旋律是动机的反复。间插段结束在 $^{\sharp}$F B 和音上。利用这个中介和音将调性转入第五段的 G 大调。这种通过共同音的转调方法，其科学性是不言而喻的。尽管与西方传统音乐之间有着共同的思维特性，但在这里只能说明这是中国劳动人民对音乐科学规律的天然感悟所创造的结果。

第五段表现的内容是闯过惊涛骇浪之后，船行进在风平浪静的水面上，船夫们用歌声抒发情怀。音乐颇具浪漫色彩。

第五段的音乐回复到二声部复调合唱形式。由此可见，声部的增、减是与音乐表现的情感变化而相适应的。二部合唱由高声部（领唱者）在 G 调上的起句动机开始，由于这个动机不断进行发展，因此具有主题的意义。这个动机式的主题悠扬、嘹亮，充满着对未来美好的憧憬，

但也不乏英雄气概。合唱声部与之形成连续的变化模仿，构成了自由卡农段落。最后四小节的结束句十分精彩，复调性的终止式既有结束感，又有浓浓的、淳朴的韵味，真可谓余音缭绕……

综上分析，可以看出复调合唱曲联缀《澧水船夫号子》的整体结构虽是连贯式，并由复调原则联结成不可分割的整体，然而，各段的内在独立性还是明确的。以表现内容为依据的发展层次，则具有相当严谨的逻辑性和科学规律，因为，这是劳动人民真实生活的反映。当我们面对这部气势恢弘、感人肺腑的大型复调合唱曲联缀时，总有一种发自内心的自豪，这是中国劳动者创造的、闪烁着智慧光芒的复调大合唱！

第八章 复调循环套曲

第一节 综 论

中国传统器乐音乐、戏曲音乐、曲艺音乐等体裁中，运用若干独立的曲牌，按照特有的结构原则组合成的大型套曲，是独树一帜的完整复调音乐形式。

中国传统音乐中的曲牌相当丰富，表现的体裁形式也多种多样，如器乐演奏的曲牌、戏曲演唱的曲牌、打击乐演奏的曲牌、混合形式的曲牌等。所有曲牌都有各自的名称，这些名称不同的曲牌的来历，据考证，是自唐至清不同时期的音乐素材，历经不断吸收、积累而成。曲牌名称只是标志，与音乐的结构和表现内容并无必然的联系。

将不同曲牌组合成大型器乐套曲的创作者，正是广大的劳动人民和民间艺人。关于这一点，杨荫浏在《苏南吹打曲》的总论中，有过精辟的论述："用简单的素材为基础，由旋律变化、节奏变化、若干单体曲牌的衔接，发展而成结构紧密的大型曲体——套头，这都是劳动人民的创造，主要的是农民长期集体的创造。这表示了农民在音乐创作方面，有怎样高度的智慧。这些曲调反映出了人民爱美的性情，和他们对于艺术更高的要求，他们联系了他们的生活感情，通过他们审美的直觉，经由长期累积的经验与相当的思考，从自己的基础上，用自己的力量，来创造出一种完美的形式，以满足农民群众自己的要求。"（杨荫浏、曹安和合编《苏南吹打曲》，音乐出版社，1957）

从上面摘引的杨荫浏的论述中，我们也了解到大型器乐套曲构成的基本结构原则和美学意义。

戏曲音乐由曲牌组成套曲时，其结构原则与上述器乐套曲的结构原则基本相同，只是具体安排方式各有特点而已。

正因为单体曲牌有着各自的名称，各自不同的来源，从而也就有了各自的独立性，因此，将由曲牌组合成的大型音乐形式称为套曲，这就与前面论述的“复调合唱曲联缀”有了性质上的区别。

“复调循环套曲”中的“复调”则是这一概念的灵魂，因为构成这种大型套曲的基本成分，是丰富多彩的中国打击乐构成的节奏复调。

中国的节奏复调历史悠久、蕴藏丰富，多种打击乐器结合发出的五光十色的音响，以及打击乐曲牌那绚丽多姿的节奏语汇构成的多声部复调结构，更是世界上独一无二的。这样的节奏复调就是“复调循环套曲”的主体部分，如同西方传统音乐中回旋曲式的主部。

在中国传统音乐中，无论器乐曲牌，还是戏曲唱腔曲牌，基本上都是由旋律性的唱腔或器乐，与非旋律性的打击乐共同构成。由此可见，打击乐占有的地位是极其重要的。

中国浩如烟海的民间器乐和戏曲音乐中，打击乐是特有的音乐表现手段。不同的打击乐器在发音方面都有各自的音色、音量、音质、音韵、音高等，这些都是构成打击乐节奏复调的天然要素。而无比丰富的打击乐曲牌中那变化多端的节奏形态，则是构成打击乐节奏复调的人工创造要素。两种性质的要素结合起来形成的节奏复调，自然会表现出民族特有的神韵与气度。

以打击乐节奏复调作为主体构成的大型“复调循环套曲”，还可以按照体裁分为两种类型。一类是由旋律性的器乐曲牌与非旋律性的打击乐曲牌组合而成的器乐复调循环套曲，另一类是由唱腔曲牌与器乐曲牌组合而成的戏曲音乐复调循环套曲。下面分别进行研究。

第二节　复调循环套曲——《锣鼓四合》

《锣鼓四合》是以节奏主题为基础的纯打击乐曲牌，与旋律主题及打击乐形成的混合曲牌，交替循环出现而构建起的大型器乐复调循环

套曲。这部套曲的曲式结构是建立在科学思维的逻辑规律上的。而复调结构的布局，及具体技术的运用与变化发展则更为独特、灵巧。

然而，《锣鼓四合》这样一部大型套曲，却是地道的原生民间器乐合奏曲，是“在上海发现的丝竹加锣鼓的乐曲形式，还只有这一首，并且只有上海西郊一些农民会演奏。这些人近年来已逐渐分散，再要聚在一起演奏，已很困难，因此这首乐曲的记录和介绍，就显得十分重要了”。（上海群众艺术馆编《上海民间器乐曲选集》“编后记”，上海音乐出版社，1957）

在此感谢20世纪上海民族乐团的音乐家的及时抢救，否则这样一部宏大的中国民间器乐合奏曲早已不复存在了。下例是《锣鼓四合》全部乐谱。

例119

锣 鼓 四 合

开场锣鼓 ♩=80

上海民族乐团记谱
周 荣 寿译锣鼓谱

| | | |

掌掌 次掌 | 一令 长 ' | 一凄 一令 | 长 ' 掌掌 | 长 ' 勺 | 长 ' 凄长 |

x x | x x | x x | x x | x x | x x | x x |

板鼓

t t t t t | 0 t t | 0 t 0 t | t t t t | t t | t t t t |

N NN NN | 0 N N | 0 N N | N N NN | N N0 | N NNN |

0 0 | 0 K | 0 0 | K 0 | K 0 | K 0 |

0 P | 0 P | 0 P. | P 0 | P P | P P |

C C | C C | C C | C C | C C | C C |

一凄 一令 | 长 ' 掌掌 | 次掌 一令 | 长 ' 一角 | 一 ' 勺 勺勺 | 长 ' ‖

渐慢

x x | x x | x x | x x | x x | x ‖

0 t 0 t | t t t t | t t 0 t | t 0 t | t 0 t t t | t ‖

NN 0 N | N NNN | NN 0 N | N 0 | 0 NNN | N ‖

0 0 | K 0 | 0 0 | K 0 | 0 0 | K ‖

0 P 0 | P 0 | P 0 | P P | P P P P | P ‖

C C | C C | C C | C C | C C | C ‖

♪ = 56

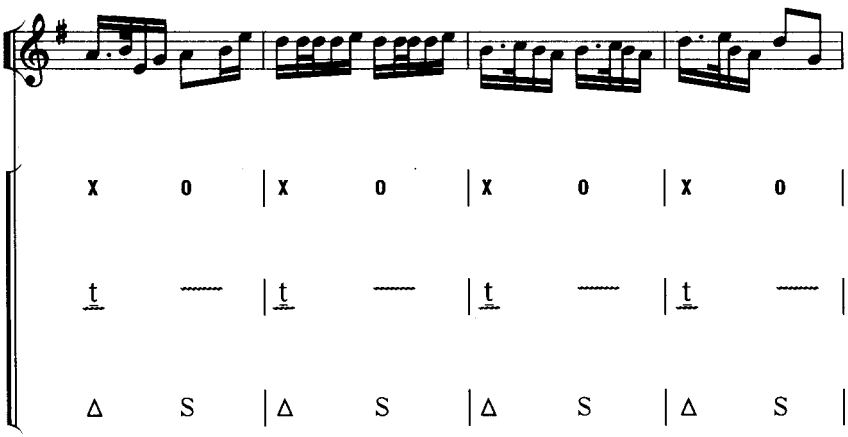
曲 调

拍 板 | x 0 | x 0 | x 0 | x 0 |

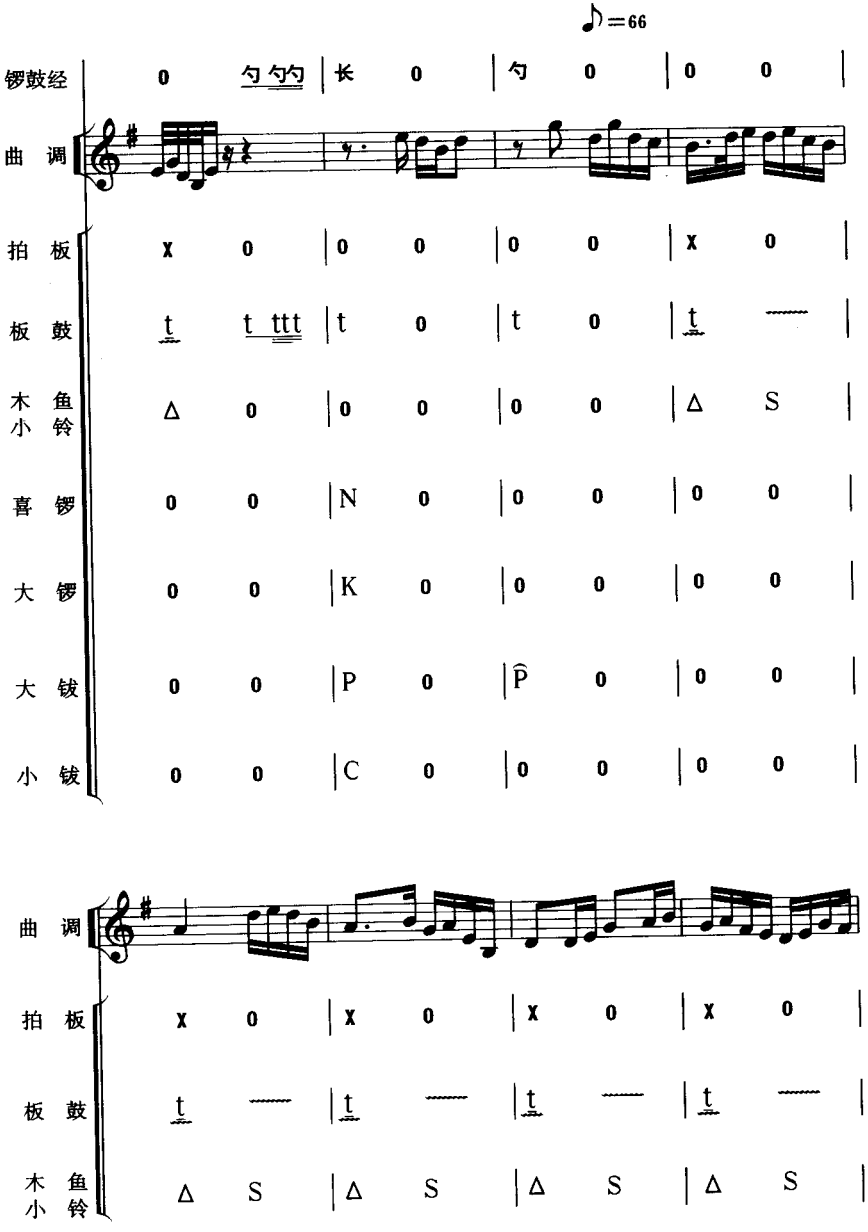
板 鼓 | t —— | t —— | t —— | t —— |

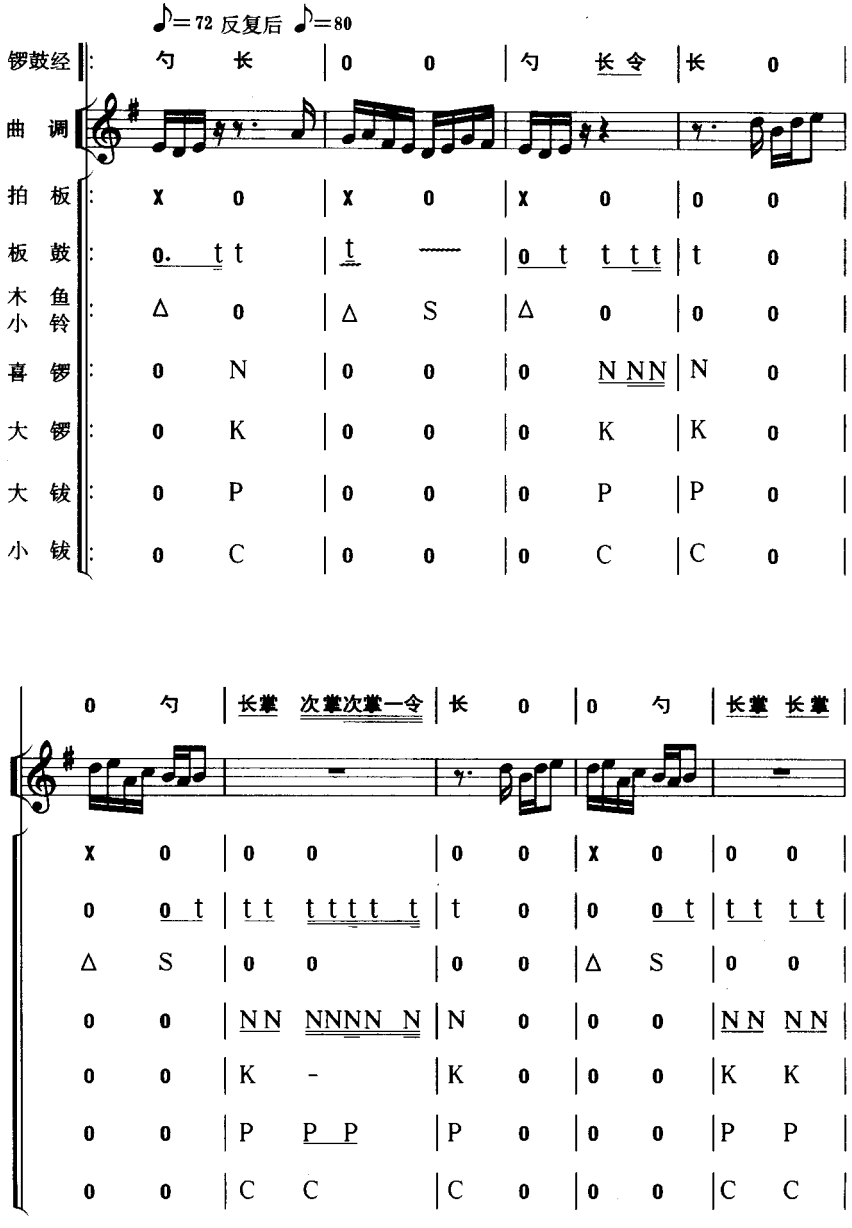
木 鱼 | △ S | △ S | △ S | △ S |

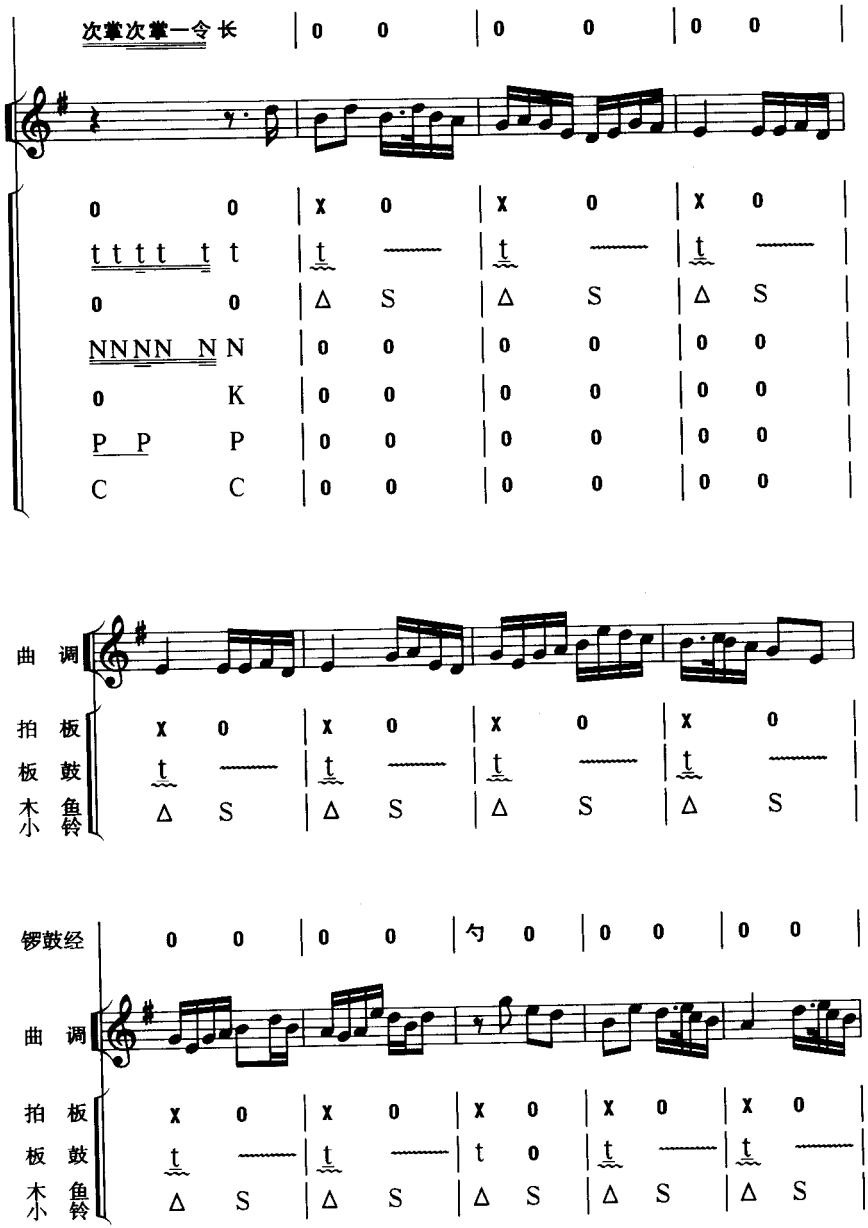
小 铃

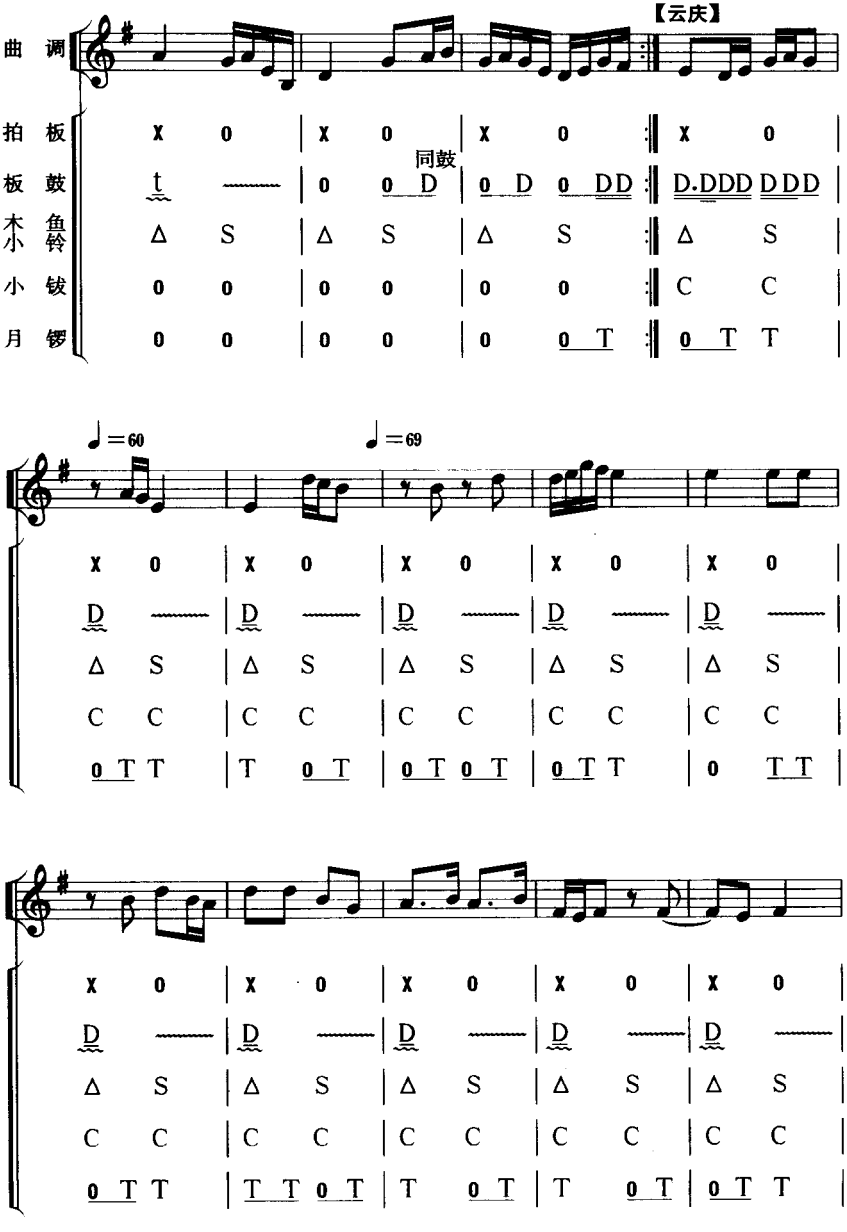

X 0 | X 0 | X 0 | X 0 |
t —— | t —— | t —— | t —— |
Δ S | Δ S | Δ S | Δ S |

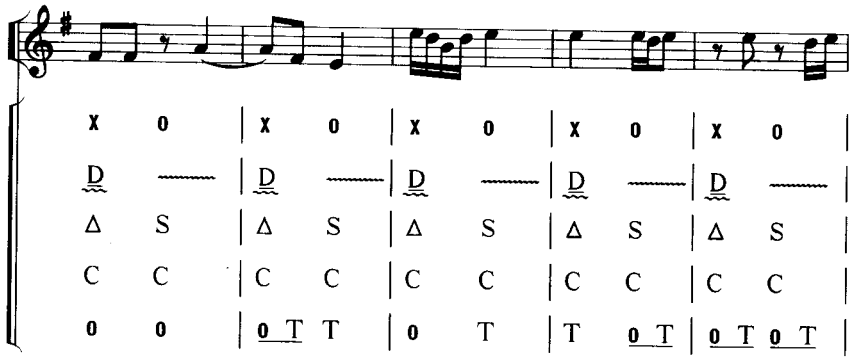
锣鼓经
0 0 | 0 勺 | 0 0 | 0 0 |
曲 调
拍 板
X 0 | X 0 | X 0 | X 0 |
板 鼓
t —— | t t | t —— | t —— |
木 鱼
小 铃
Δ S | Δ 0 | Δ S | Δ S |

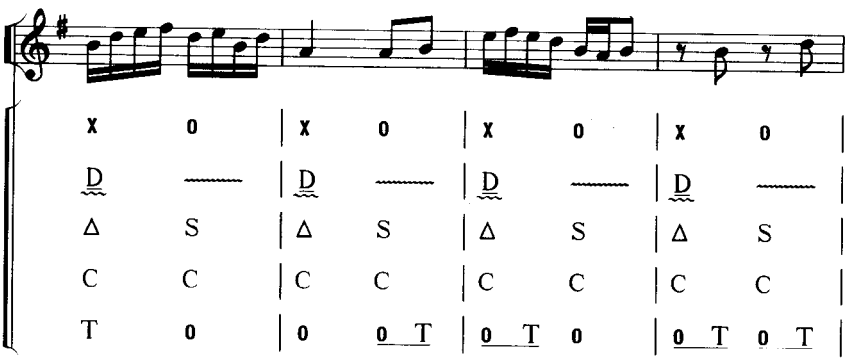

♪=66
锣鼓经
曲 调
拍 板
板 鼓
木 鱼
小 铃
喜 锣
大 锣
大 钹
小 钹

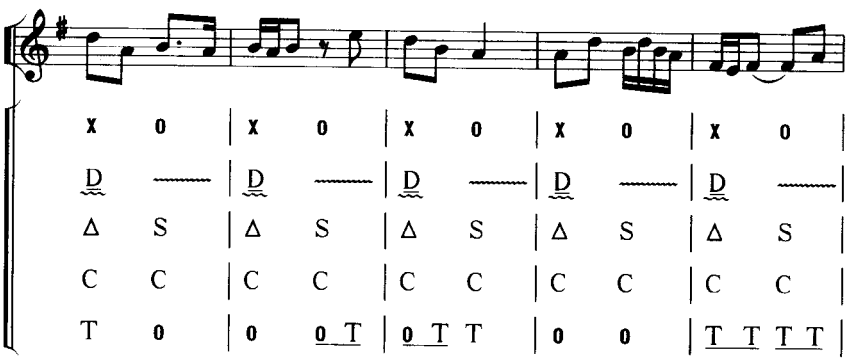

♪=72 反复后 ♪=80
锣鼓经
曲 调
拍 板
板 鼓
木 鱼
小 铃
喜 锣
大 锣
大 钹
小 钹
勺 长 | 0 0 | 勺 长令 | 长 0
X 0 | X 0 | X 0 | 0 0
0. t t | t ------ | 0 t t t t | t 0
Δ 0 | Δ S | Δ 0 | 0 0
0 N | 0 0 | 0 N NN | N 0
0 K | 0 0 | 0 K | K 0
0 P | 0 0 | 0 P | P 0
0 C | 0 0 | 0 C | C 0
0 勺 | 长掌 次掌次掌一令 | 长 0 | 0 勺 | 长掌 长掌
X 0 | 0 0 | 0 0 | X 0 | 0 0
0 0 t | t t t t t t t | t 0 | 0 0 t | t t t t
Δ S | 0 0 | 0 0 | Δ S | 0 0
0 0 | NN NNNN N | N 0 | 0 0 | NN NN
0 0 | K - | K 0 | 0 0 | K K
0 0 | P P P | P 0 | 0 0 | P P
0 0 | C C | C 0 | 0 0 | C C

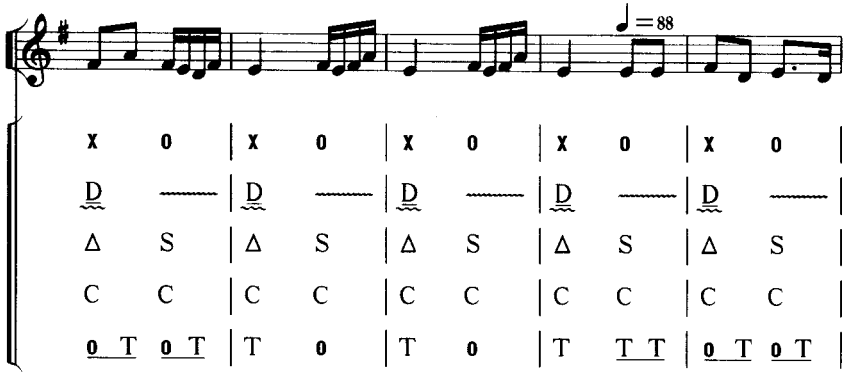

次掌次掌一令长
曲 调
拍 板
板 鼓
木 鱼
小 铃
锣鼓经
曲 调
拍 板
板 鼓
木 鱼
小 铃

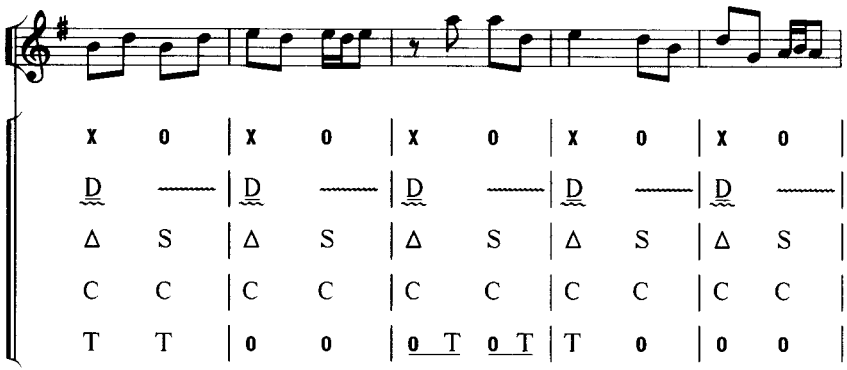

【云庆】
曲 调
拍 板
板 鼓
同鼓
木鱼
小 铃
小 钹
月 锣
♩=60
♩=69

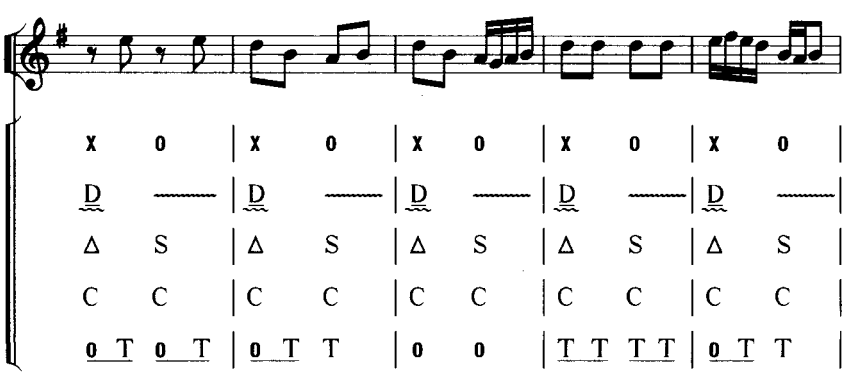

X 0 | X 0 | X 0 | X 0 | X 0
D —— | D —— | D —— | D —— | D ——
Δ S | Δ S | Δ S | Δ S | Δ S
C C | C C | C C | C C | C C
0 0 | 0 T T | 0 T | T 0 T | 0 T 0 T

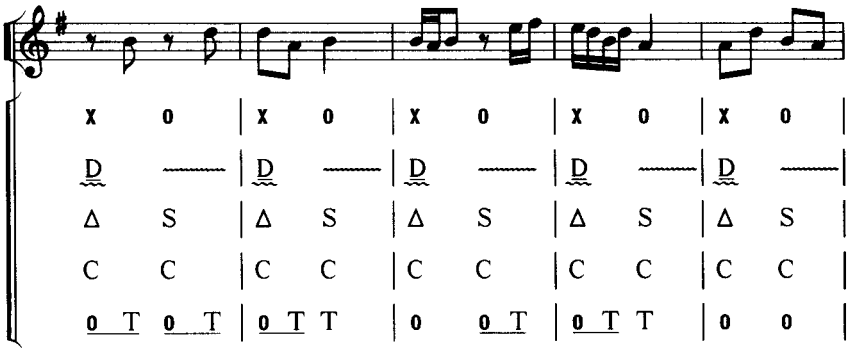

X 0 | X 0 | X 0 | X 0
D —— | D —— | D —— | D ——
Δ S | Δ S | Δ S | Δ S
C C | C C | C C | C C
T 0 | 0 0 T | 0 T 0 | 0 T 0 T

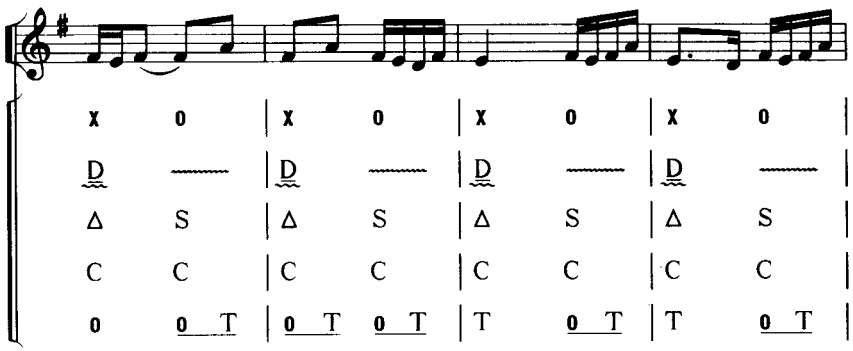

X 0 | X 0 | X 0 | X 0 | X 0
D —— | D —— | D —— | D —— | D ——
Δ S | Δ S | Δ S | Δ S | Δ S
C C | C C | C C | C C | C C
T 0 | 0 0 T | 0 T T | 0 0 | T T T T

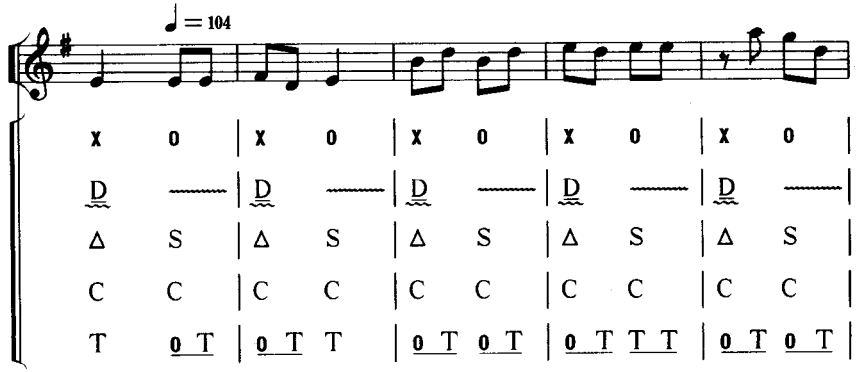

♩=88
X 0 | X 0 | X 0 | X 0 | X 0 |
D —— | D —— | D —— | D —— | D —— |
Δ S | Δ S | Δ S | Δ S | Δ S |
C C | C C | C C | C C | C C |
0 T 0 T | T 0 | T 0 | T T T | 0 T 0 T |

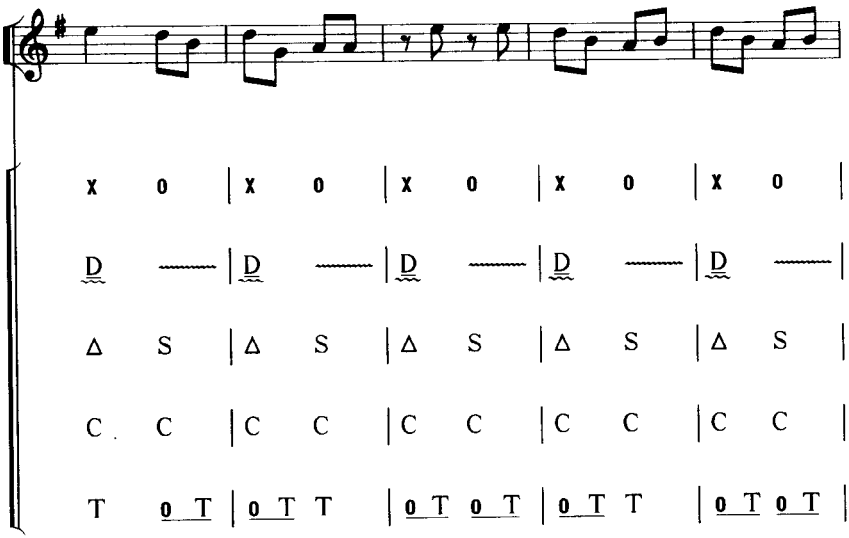

X 0 | X 0 | X 0 | X 0 | X 0 |
D —— | D —— | D —— | D —— | D —— |
Δ S | Δ S | Δ S | Δ S | Δ S |
C C | C C | C C | C C | C C |
T T | 0 0 | 0 T 0 T | T 0 | 0 0 |

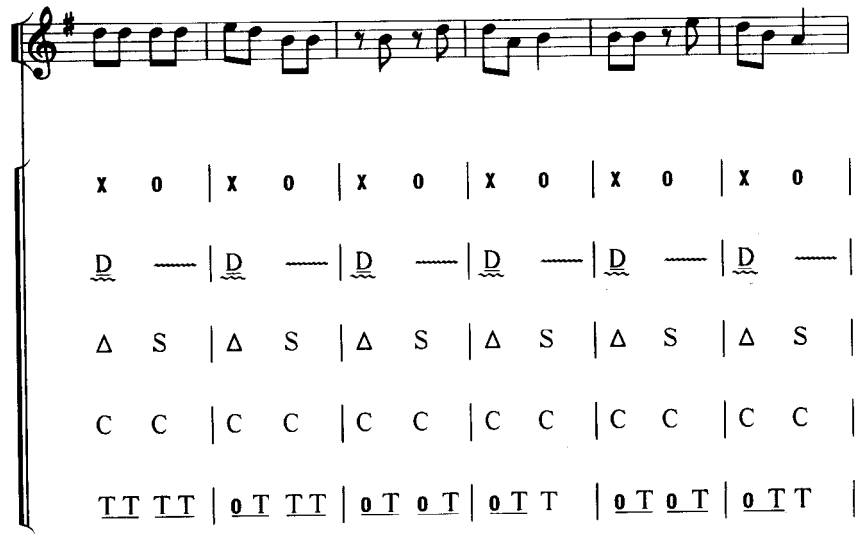

X 0 | X 0 | X 0 | X 0 | X 0 |
D —— | D —— | D —— | D —— | D —— |
Δ S | Δ S | Δ S | Δ S | Δ S |
C C | C C | C C | C C | C C |
0 T 0 T | 0 T T | 0 0 | T T T T | 0 T T |


X 0 | X 0 | X 0 | X 0 | X 0 |
D —— | D —— | D —— | D —— | D —— |
Δ S | Δ S | Δ S | Δ S | Δ S |
C C | C C | C C | C C | C C |
0 T 0 T | 0 T T | 0 0 T | 0 T T | 0 0 |


X 0 | X 0 | X 0 | X 0 |
D —— | D —— | D —— | D —— |
Δ S | Δ S | Δ S | Δ S |
C C | C C | C C | C C |
0 0 T | 0 T 0 T | T 0 T | T 0 T |


♩ = 104
X 0 | X 0 | X 0 | X 0 | X 0 |
D —— | D —— | D —— | D —— | D —— |
Δ S | Δ S | Δ S | Δ S | Δ S |
C C | C C | C C | C C | C C |
T 0 T | 0 T T | 0 T 0 T | 0 T T T | 0 T 0 T |

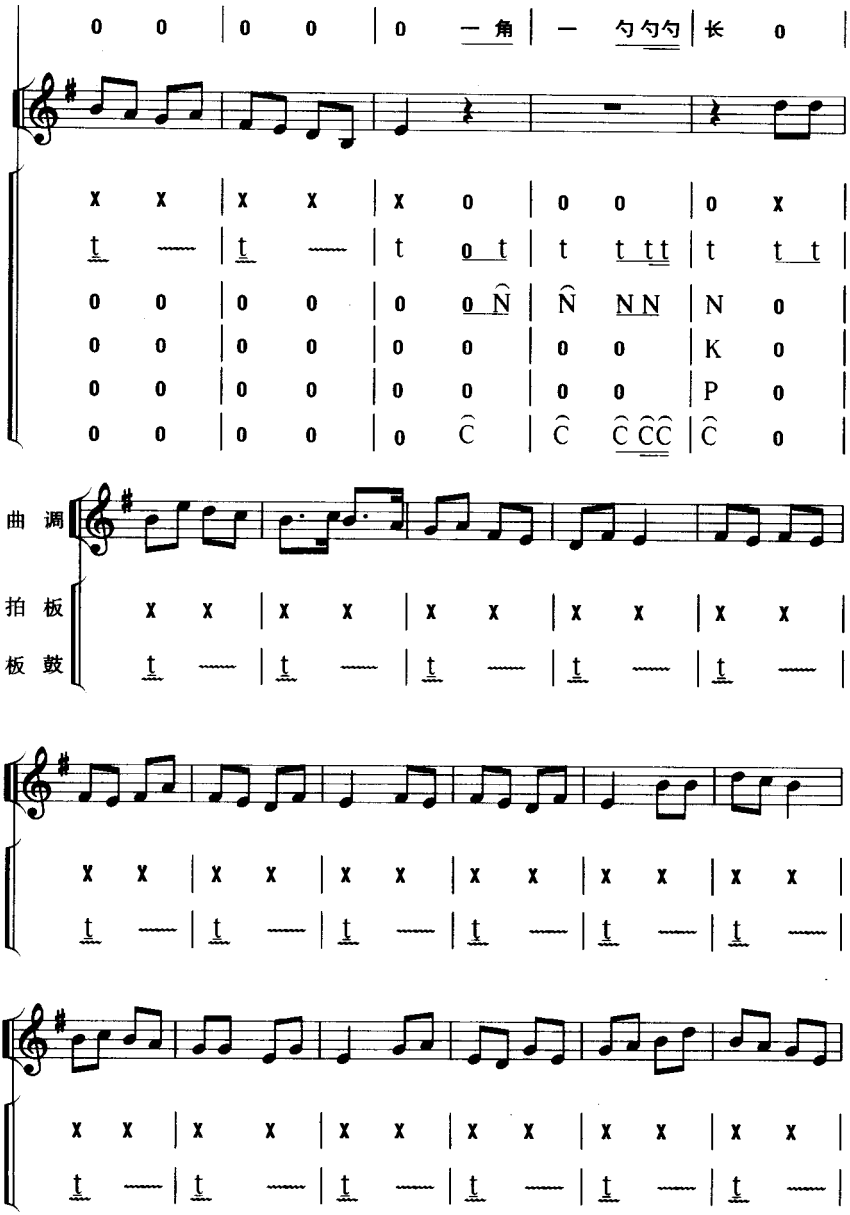

X O | X O | X O | X O | X O |
D —— | D —— | D —— | D —— | D —— |
Δ S | Δ S | Δ S | Δ S | Δ S |
C C | C C | C C | C C | C C |
T O T | O T T | O T O T | O T T | O T O T |

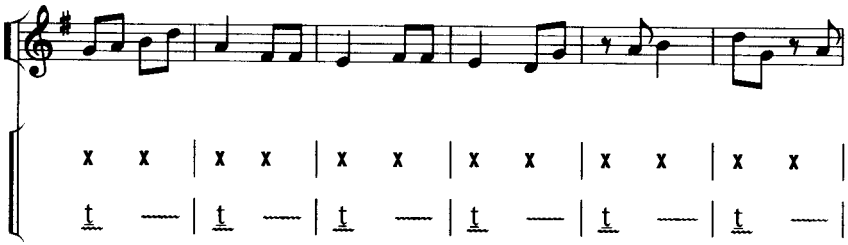

X O | X O | X O | X O | X O | X O |
D —— | D —— | D —— | D —— | D —— | D —— |
Δ S | Δ S | Δ S | Δ S | Δ S | Δ S |
C C | C C | C C | C C | C C | C C |
T T T T | O T T T | O T O T | O T T | O T O T | O T T |

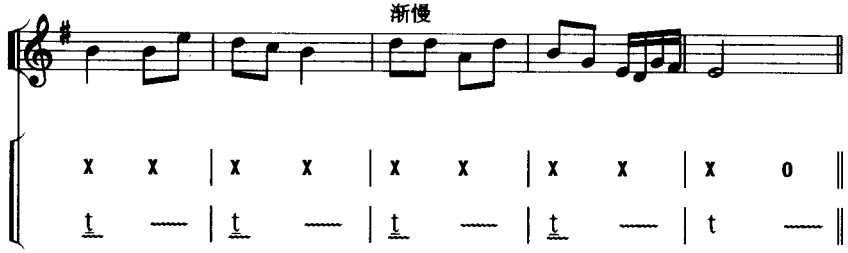
X O | X O | X O | X O | X O | X O |
D —— | D —— | D —— | D —— | D —— | D DD |
Δ S | Δ S | Δ S | Δ S | Δ S | Δ S |
C C | C C | C C | C C | C C | C C |
0T 0T | T T T | 0T 0T | T 0T | T TT | T TT |

【走马】♩=112
锣鼓经 一勺长 | 次 长' | 次 长' | 次次 长次 | 一次'长次 | 一次 长' |
曲 调
拍 板 X O | X X | X X | X X | X X | X X |
板 鼓 0t t | t t | t t | t tt t t | 0t t tt | 0t t |
木 鱼 小 铃 Δ S | Δ S | Δ S | Δ S | Δ S | Δ S |
喜 锣 0 N | N N | N N | NN NN | NN NN | NN N |
大 锣 0 K | 0 K | 0 K | 0 K | 0 K | 0 K |
大 钹 0 P | P - | P - | PP 0P | 0P 0P | 0P P |
小 钹 C C | C C | C C | C C | C C | C C |

【大拾面】 ♩= 112
曲 调
拍 板
板 鼓
♩= 132
锣鼓经
一 角 一
勺勺勺长
曲 调
拍 板
板 鼓
喜 锣
大 锣
大 钹
小 钹


0 0 | 0 0 | 0 一角 | 一 勺勺勺 | 长 0
曲调
拍板
板鼓





【走马、雨雪】 ♩= 108 — 126

锣鼓经	勺勺勺长 '	次 长 '	次 长 '	次次 长次	一次 '长次		
拍 板	x x	x x	x x	x x	x x		
板 鼓	t tt t	t t	t t	t tt t t	0 t t tt		
喜 锣	0 N	N N	N N	NN NN	NN NN		
大 锣	0 K	0 K	0 K	0 K	0 K		
大 钹	0 P	P -	P -	PP 0 P	0 P 0 P		
小 钹	0 C	C C	C C	C C	C C		

一次 长 ’ | 次 长 ’ | 嚓嚓 长 | 嚓 ’ 长长 | 一长 一勺 |

x x | x x | x x | x x | x x |

0 t t | t t | t ttt | D̂ | t t t | 0 t | 0 t |

同鼓 板鼓

NN N | N N | N N | N | NN | 0 N | 0 N̂ |

0 K | 0 K | 0 K | 0 | K K | 0 K | 0 |

0 P P | P - | P P 0 | P | P P | 0 P̂ | 0 P̂ |

C C | C C | C C | C C | C C | C C |

长 ’ 掌掌 | 长 ’ 长.勺 | 次 长 | 掌掌 一掌 | 一掌 掌 ’ |

x x | x x | x x | x x | x x | x x |

t t tt | t t. t | t t | t ttt t t | 0 t | t |

N N N | N N | 0 N | N NN 0 N | 0 N | N |

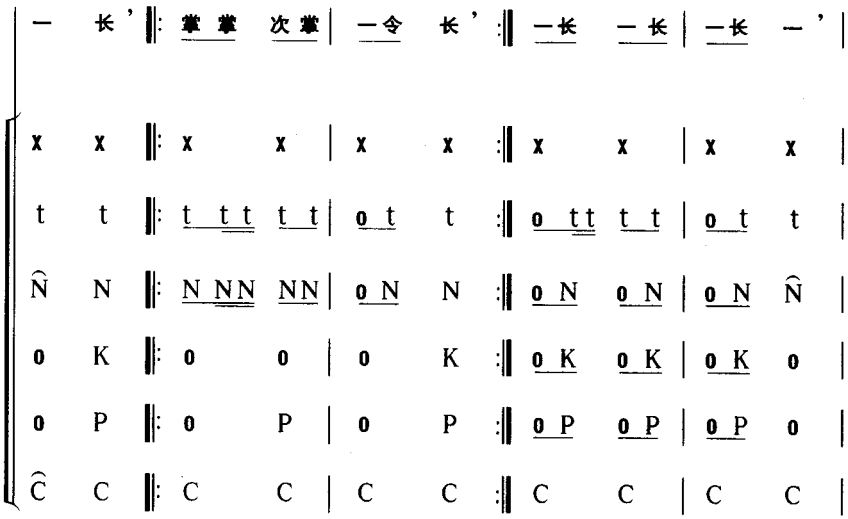
K 0 | K K | 0 K | 0 0 | 0 | 0 |

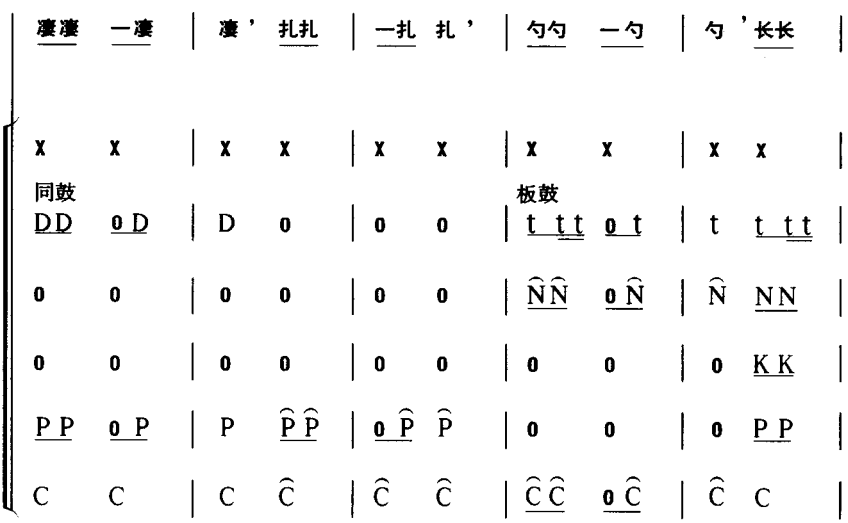
P 0 | P 0. P̂ | P - | 0 0 | 0 | 0 |

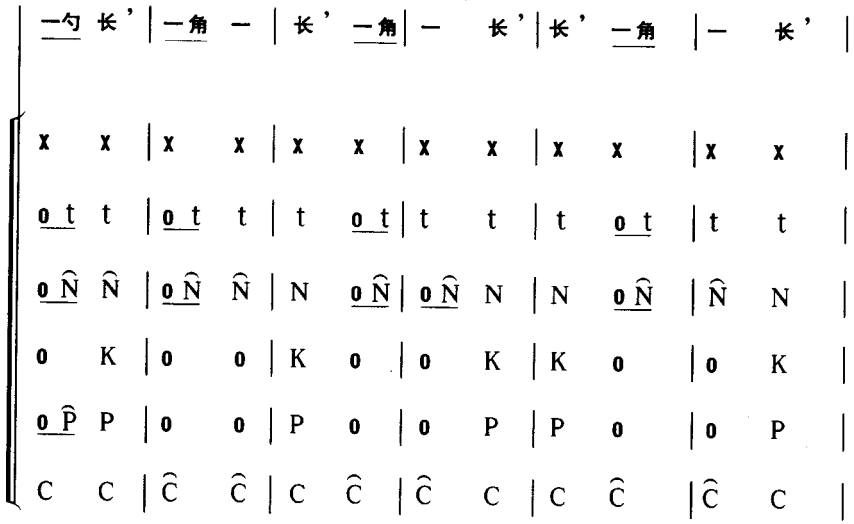
C C | C C | C C | C C | C | C |

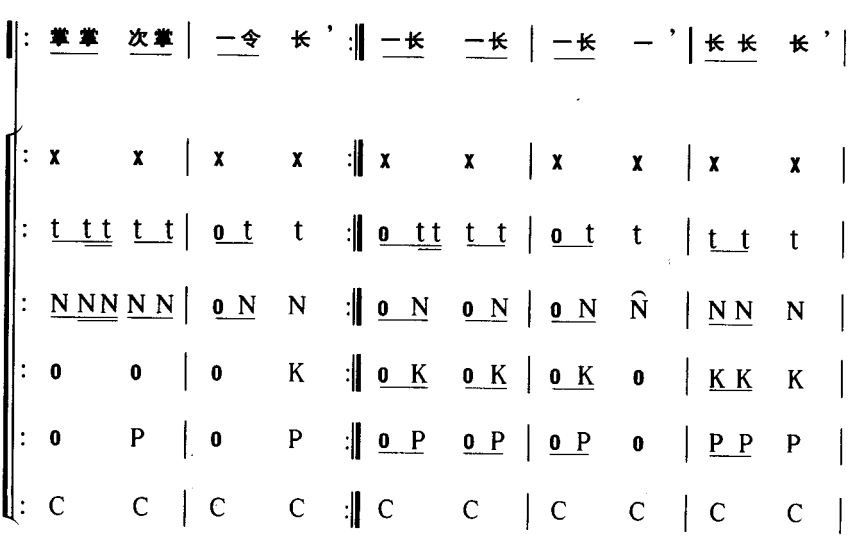
扎扎	一扎	一扎	扎 '	勺勺	一勺	一勺	勺 '	长长	一长
x	x	x	x	x	x	x	x	x	x
t	t	t	t	t t t	t t	0 t	t	t t t	0 t
0	0	0	0	N̂ N̂	0 N̂	0 N̂	N̂	N NN	NN
0	0	0	0	0	0	0	0	K K	0 K
P̂ P̂	0 P̂	0 P̂	P̂	0	0	0	0	P P	0 P
Ĉ	Ĉ	Ĉ	Ĉ	Ĉ Ĉ	0 Ĉ	0 Ĉ	Ĉ	C	C

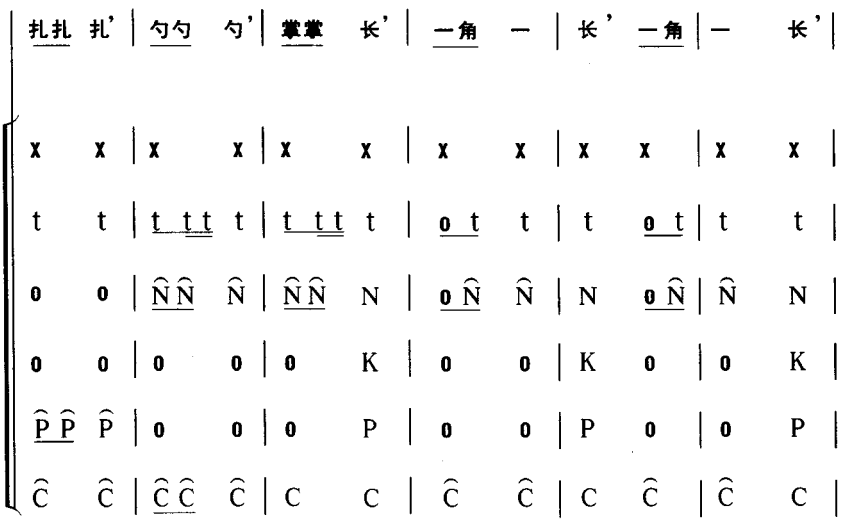
一勺	长 '	一角	—	长 '	一角	—	长 '	长 '	一角
x	x	x	x	x	x	x	x	x	x
0 t	t	0 t	t	t	0 t	t	t	t	0 t
0 N	N	0 N	N̂	N	0 N̂	N̂	N	N	0 N̂
0	K	0	0	K	0	0	K	K	0
0 P̂	P	0	0	P	0	0	P	P	0
C	C	Ĉ	Ĉ	C	Ĉ	Ĉ	C	C	Ĉ

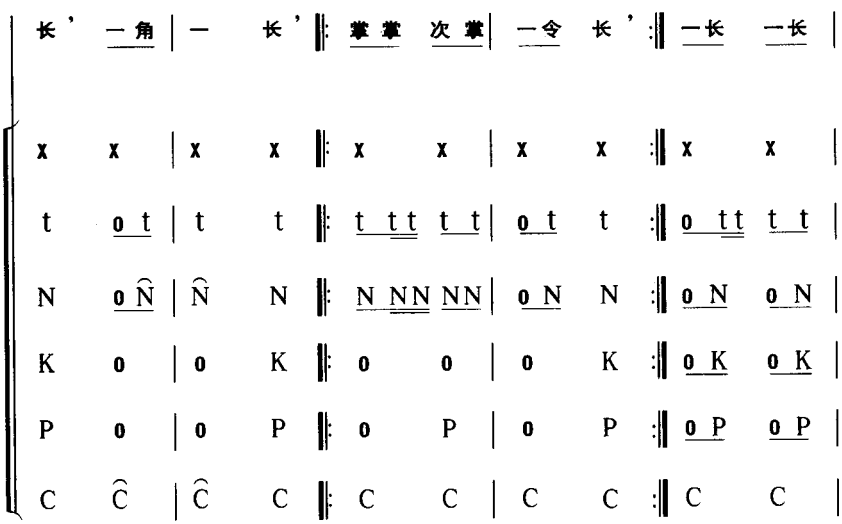

一 长' ‖: 掌 掌 次掌 | 一令 长' :‖ 一长 一长 | 一长 一' |
x x ‖: x x | x x :‖ x x | x x |
t t ‖: t t t t t | 0 t t :‖ 0 t t t t | 0 t t |
N̂ N ‖: N NN NN | 0 N N :‖ 0 N 0 N | 0 N N̂ |
0 K ‖: 0 0 | 0 K :‖ 0 K 0 K | 0 K 0 |
0 P ‖: 0 P | 0 P :‖ 0 P 0 P | 0 P 0 |
Ĉ C ‖: C C | C C :‖ C C | C C |

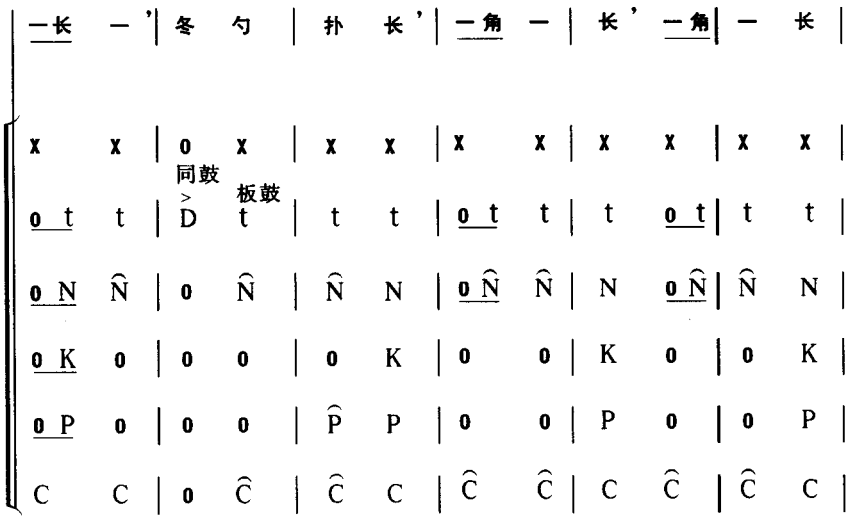

凄凄 一凄 | 凄' 扎扎 | 一扎 扎' | 勺勺 一勺 | 勺 '长长 |
x x | x x | x x | x x | x x |
同鼓
D D 0 D | D 0 | 0 0 | 板鼓 t t t 0 t | t t t t |
0 0 | 0 0 | 0 0 | N̂ N̂ 0 N̂ | N̂ N N |
0 0 | 0 0 | 0 0 | 0 0 | 0 K K |
P P 0 P | P P̂ P̂ | 0 P̂ P̂ | 0 0 | 0 P P |
C C | C Ĉ | Ĉ Ĉ | Ĉ Ĉ 0 Ĉ | Ĉ C |

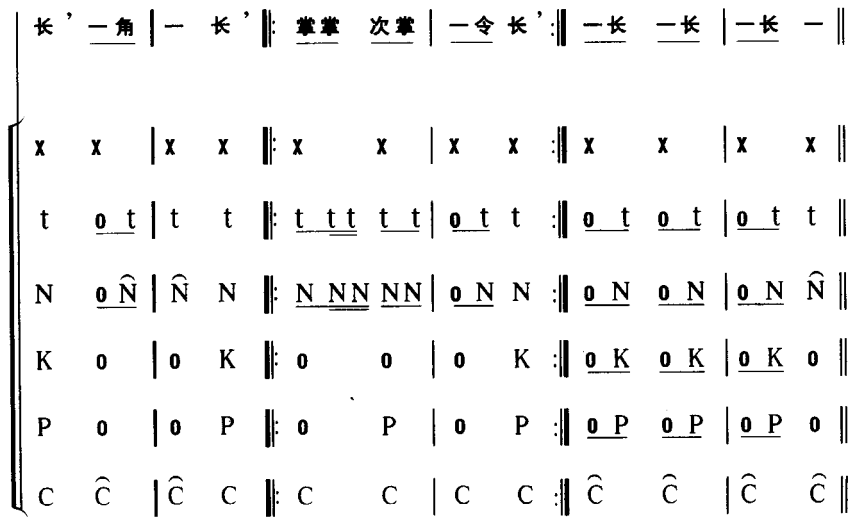

一勺 长' | 一角 一 | 长' 一角 | 一 长' | 长' 一角 | 一 长' |


: 掌掌 次掌 | 一令 长' :‖ 一长 一长 | 一长 一' | 长长 长' |

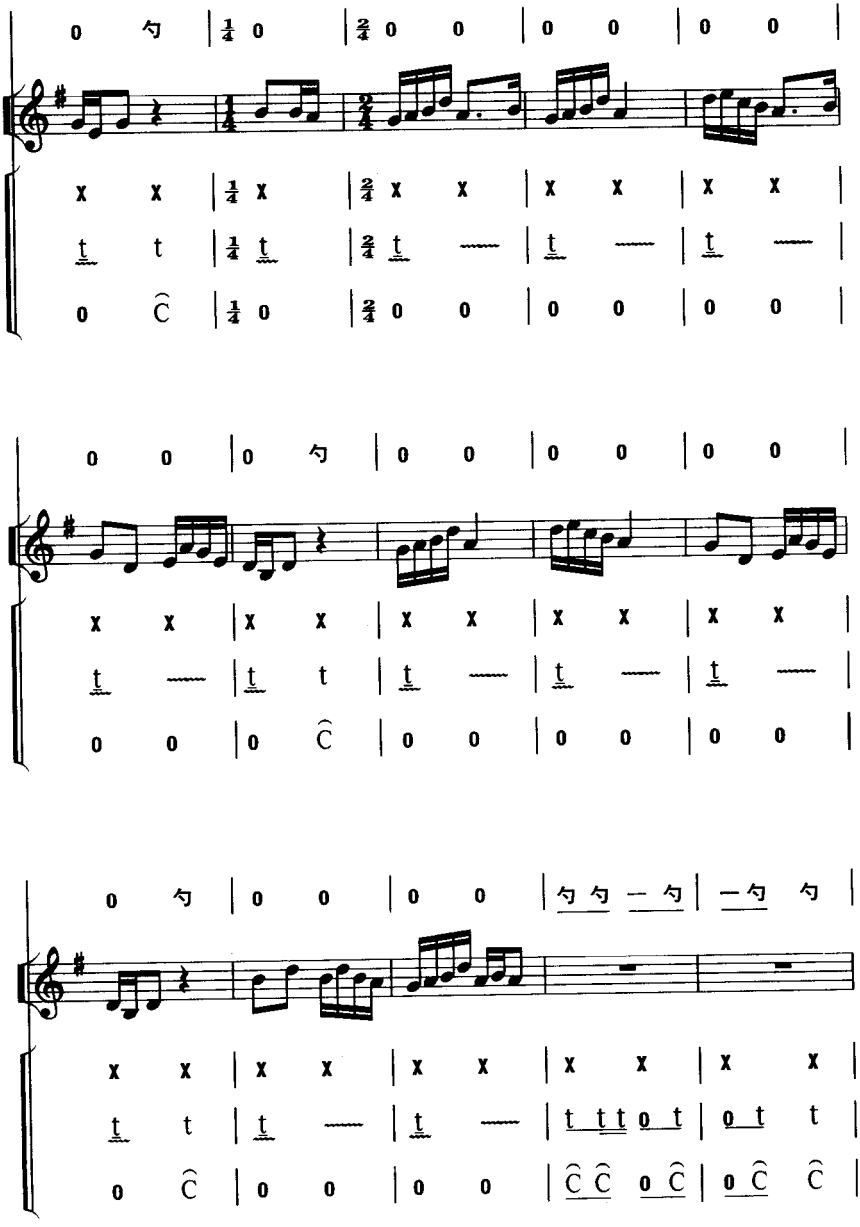

扎扎 扎' | 勺勺 勺' | 掌掌 长' | 一角 一 | 长' 一角 | 一 长'

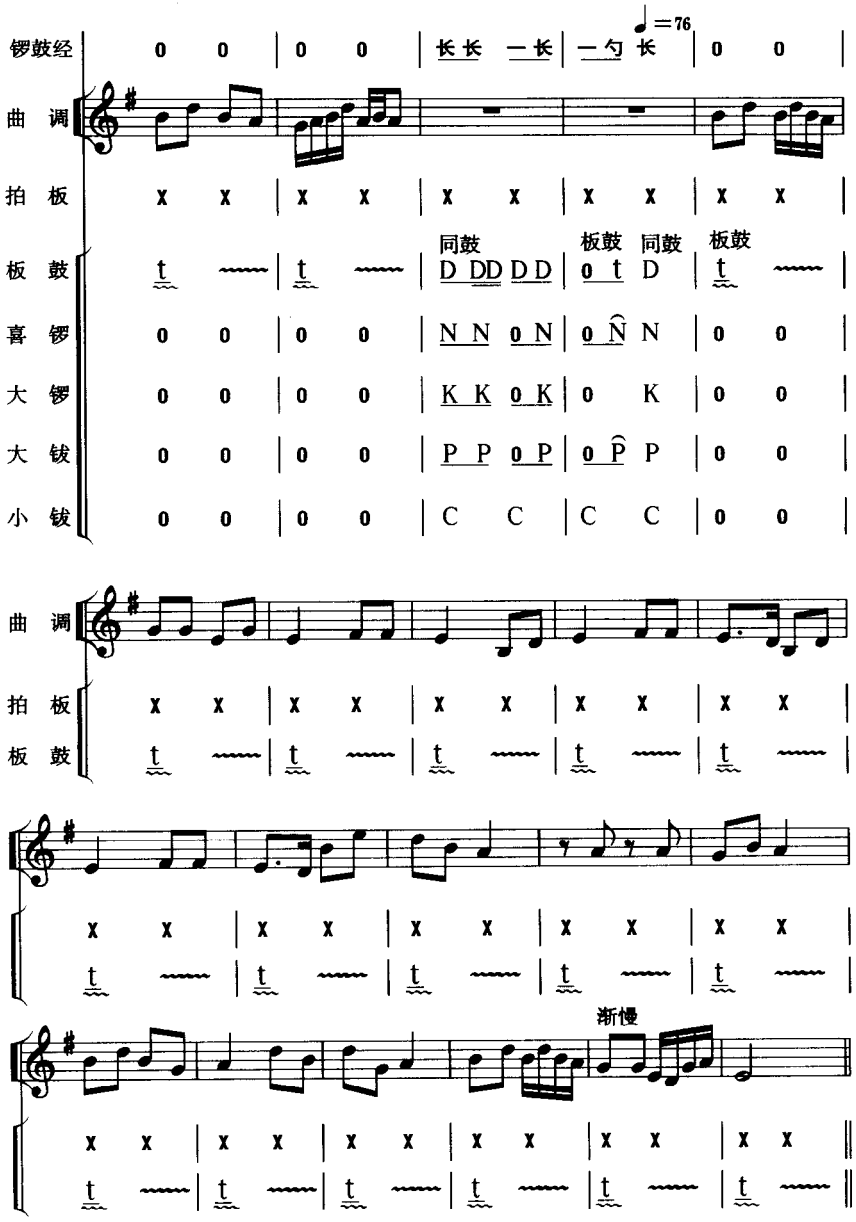

长' 一角 | 一 长' | 掌掌 次掌 | 一令 长' | 一长 一长


一长 一 ' | 冬 勺 | 扑 长 ' | 一角 一 | 长 ' 一角 | 一 长 |
同鼓
板鼓


长 ' 一角 | 一 长 ' | 掌掌 次掌 | 一令 长 ' | 一长 一长 | 一长 一 |

【小拜门】 ♩＝132
曲 调
拍 板
板 鼓
渐慢
【玉娥郎】 ♩＝50
锣鼓经
曲 调
拍 板
板 鼓
小 钹



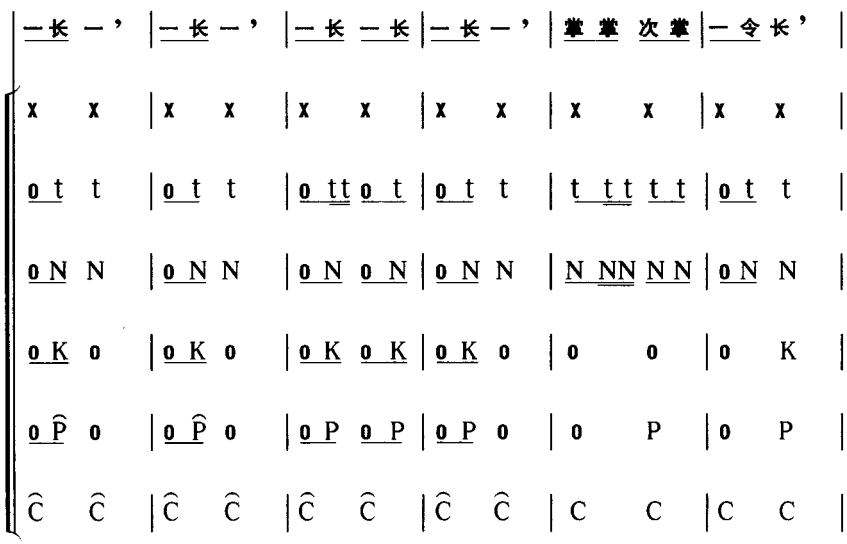

♩=76
锣鼓经
0 0 | 0 0 | 长长 一长 | 一勺 长 | 0 0
曲 调
拍 板
x x | x x | x x | x x | x x
板 鼓
t —— | t —— | 同鼓 D DD D D | 板鼓 0 t 同鼓 D | 板鼓 t ——
喜 锣
0 0 | 0 0 | N N 0 N | 0 N̂ N | 0 0
大 锣
0 0 | 0 0 | K K 0 K | 0 K | 0 0
大 钹
0 0 | 0 0 | P P 0 P | 0 P̂ P | 0 0
小 钹
0 0 | 0 0 | C C | C C | 0 0
渐慢

【走马、挝檐槐】♩＝108→126

锣鼓经	勺 勺勺长	‖: 次 长’	次 长’	次次 长次	一次’长次		
拍 板	x x	‖: x x	x x	x x	x x	x x	
板 鼓	t tt t	‖: t t	t t	t tt t t	0 t t tt		
喜 锣	0 N	‖: N N	N N	NN NN	NN NN		
大 锣	0 K	‖: 0 K	0 K	0 K	0 K		
大 钹	0 P	‖: P -	P -	P P 0 P	0 P 0 P		
小 钹	0 C	‖: C C	C C	C C	C C		

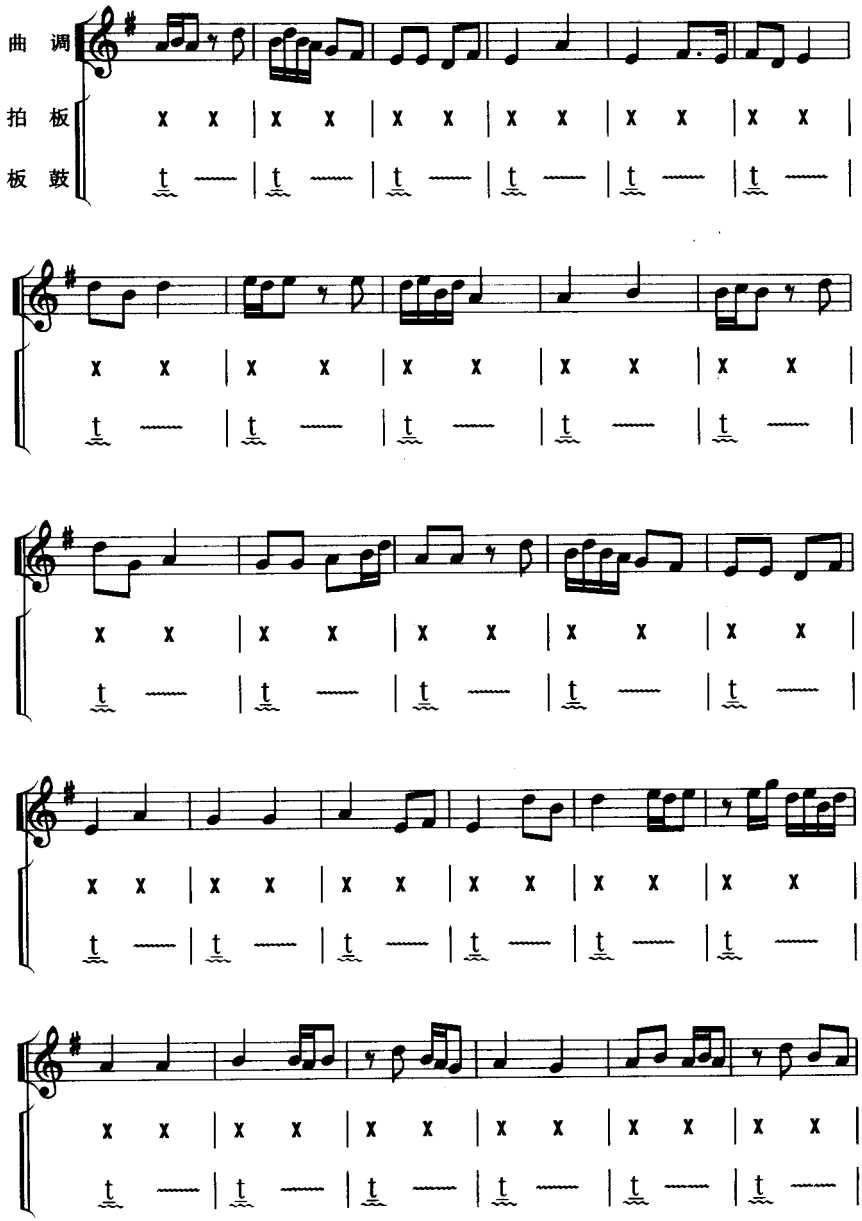
一次 长’	‖ 长挝 次	长’ -	长’ -	长令 长’	一’令掌		
x x	‖ x x	x x	x x	x x	x x		
0 t t	‖ t. t t	t t	t t	t t t t	t 0 tt		
NNN	‖ N 0	N $\hat{N}$	N $\hat{N}$	NNNN	$\hat{N}$ N. N		
0 K	‖ K -	K 0	K 0	K K	0 0		
0 P P	‖ 0. PP	P 0	P 0	PP P	0 0		
C C	‖ C C	C $\hat{C}$	C $\hat{C}$	C C	$\hat{C}$ C		

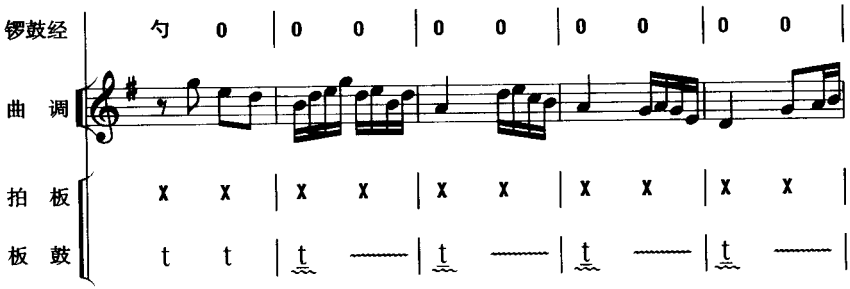
一令长’ | 令掌 一令 | 长’ — ’ ‖: 掌掌 次掌 | 一令长’ ‖
x x | x x | x x ‖: x x | x x ‖
0 t t. t | t tt 0 t | t t ‖: t tt t t | 0 t t ‖
0 N N | N NN 0 N | N N ‖: N NN N N | 0 N N ‖
0 K | 0 0 | K 0 ‖: 0 0 | 0 K ‖
0 P | 0 0 | P 0 ‖: 0 P | 0 P ‖
C C | C C | C Ĉ ‖: C C | C C ‖


一长 — ’ | 一长 — ’ | 一长 一长 | 一长 — ’ | 掌掌 次掌 | 一令长’ |
x x | x x | x x | x x | x x | x x |
0 t t | 0 t t | 0 tt 0 t | 0 t t | t tt t t | 0 t t |
0 N N | 0 N N | 0 N 0 N | 0 N N | N NN N N | 0 N N |
0 K 0 | 0 K 0 | 0 K 0 K | 0 K 0 | 0 0 | 0 K |
0 P̂ 0 | 0 P̂ 0 | 0 P 0 P | 0 P 0 | 0 P | 0 P |
Ĉ Ĉ | Ĉ Ĉ | Ĉ Ĉ | Ĉ Ĉ | C C | C C |

一凄 一令 | 长’ 掌掌 | 长’ 勺 | 长’ 凄 | 长’ 掌掌 | 次掌 一令
同鼓 板鼓

【小拾面】♩=66
长’ 一长 | 一长 一长 | 一 | 0 0 | 0 0


曲 调
拍 板
板 鼓


锣鼓经
曲 调
拍 板
板 鼓

锣鼓经
曲 调
拍 板
板 鼓
喜 锣
大 锣
大 钹
小 钹

0 0勺 | 长 掌 次掌一令 | 长 0 | 0 0勺 | 长掌 长掌
x x | x x | x x | x x | x x
0 0 t | t t tt t | t 0 | 0 0 t | t t t t
0 0 | N N NN N | N 0 | 0 0 | N N N N
0 0 | K - | K 0 | 0 0 | K K
0 0 | P P | P 0 | 0 0 | P P
0 0 | C C | C 0 | 0 0 | C C

♩=84
次掌一令长 | 0 0 | 0 0 | 0 0 | 0 0
x x | x x | x x | x x | x x
t t t t | t —— | t —— | t —— | t ——
NN NN | 0 0 | 0 0 | 0 0 | 0 0
0 K | 0 0 | 0 0 | 0 0 | 0 0
P P | 0 0 | 0 0 | 0 0 | 0 0
C C | 0 0 | 0 0 | 0 0 | 0 0

♩=100
曲 调
拍 板
板 鼓
锣鼓经
0 一勺 | 次掌 次掌一令 | 长 0 | 0 一勺 | 次掌 次掌一令
喜 锣
大 锣
大 钹
小 钹

长 0 | 0 0 | 0 0 | 0 0 | 0 一勺 |
x x | x x | x x | x x | x x |
t t | t —— | t —— | t —— | t 0 t |
N 0 | 0 0 | 0 0 | 0 0 | 0 0 |
K 0 | 0 0 | 0 0 | 0 0 | 0 0 |
P 0 | 0 0 | 0 0 | 0 0 | 0 0 |
C 0 | 0 0 | 0 0 | 0 0 | 0 0 |

长掌次掌一令 | 长 0 | 0 一勺 | 长 掌 长 掌 | 次掌一令长 |
x x | x x | x x | x x | x x |
t t tt t | t t | t 0 t | t tt t t | tt t t |
N N NN N | N 0 | 0 0 | N N N NN | NN NN |
K - | K 0 | 0 0 | K K | 0 K |
P P | P 0 | 0 0 | P P | P P |
C C | C 0 | 0 0 | C C | C C |

♩=108
曲 调
拍 板 X X | X X | X X | X X | X X
同 鼓 D D 0 D | D D 0 D | D 0 D | D 0 D | D D DD
喜 锣 0 0 | 0 0 | 0 0 | 0 0 | 0 0
小 钹 0 0 | 0 0 | 0 0 | 0 0 | 0 0
月 锣 0 T 0 T | 0 T 0 T | T 0 T | T 0 T | T 0
X X | X X | X X | X X | X X
D D D D | D D D DD | D D D D | D D DD | D D DD
0 0 | 0 0 | 0 0 | 0 0 | N 0
C C | C C | C C | C C | C C
0 0 T | 0 T 0 | 0 0 T | T 0 T | T 0 T
♩=120
X X | X X | X X | X X | X X | X X
D D DD | D D 0 D | D D DD | D D 0 D | D D DD | D D D D
N 0 N | 0 N 0 N | N 0 N | 0 N 0 N | N 0 | 0 0
C C | C C | C C | C C | C C | C C
T 0 T | 0 T 0 T | T 0 T | 0 T 0 T | T 0 T | 0 T 0 T

锣鼓经
长掌 一令 | 长 0 | 0 0 | 长掌 一令 | 长’ 0
曲 调
拍 板
板 鼓
同鼓
板鼓
喜 锣
大 锣
大 钹
小 钹
月 锣

渐慢
曲 调
拍 板
板 鼓
小 钹
月 锣

【走马、松菊梅】♩=108→126

锣鼓经	勺 勺勺	长'	:次	长'	次	长'	次次	长次	一 次'	长次
拍 板	x x		:x x		x x		x x		x x	
板 鼓	t ttt t		:t t		t t		t tt	t t	o t	t tt
喜 锣	o N		:N N		N N		N N	N N	N N	N N
大 锣	o K		:o K		o K		o K		o K	
大 钹	o P		:P -		P -		P P	o P	o P	o P
小 钹	o C		:C C		C C		C C		C C	

一次	长'	长 拙	次'	长	长	长	长'	掌掌	次掌	一令	长
x x		x x		x x		x x		x x		x x	
o t t		o t t		同鼓 D D		D D		板鼓 t tt	t t	o t t	
NN N		N -		N N		N N		N NN	NN	o N	N
o K		K -		K K		K K		o o		o K	
o P P		o. P P		P P		P P		o P		o P	
C C		C C		C C		C C		C C		C C	

掌掌	一掌	一掌	掌'	扎扎	一扎	一	扎扎'	掌一	掌'	次掌	一令
x x		x x		x x		x x		x x		x x	
同鼓 D DD	DD	o D	D	板鼓 t tt	t t	o t	t	t	t	t t	o t
NNN	NN	o N	N	o o		o o		N	N	N N	o N
o o		o o		o o		o o		o o		o o	
o o		o o		P̂ P̂	o P̂	o P̂	P̂	o o		P o	
C C		C C		Ĉ Ĉ		Ĉ Ĉ		C C		C C	

长'	次长	勺破	次长'	勺答'	令掌	一令	长'	勺扑	长'	勺扑	长'
x	x	x	x	x	x	x	x	x	x	x	x
t	t t	t t	t t	t t	t	0 t	t	0 t	t	0 t	t
N	0 N	0 N̂	0 N	0 N̂	N N	0 N	N	0	N	0	N
K	0 K	0	0 K	0	0	0	K	0	K	0	K
P	P	0 P	P	0	0	0	P	0 P̂	P	0 P̂	P
C	Ĉ	Ĉ	Ĉ	Ĉ	C	C	C	Ĉ	C	Ĉ	C

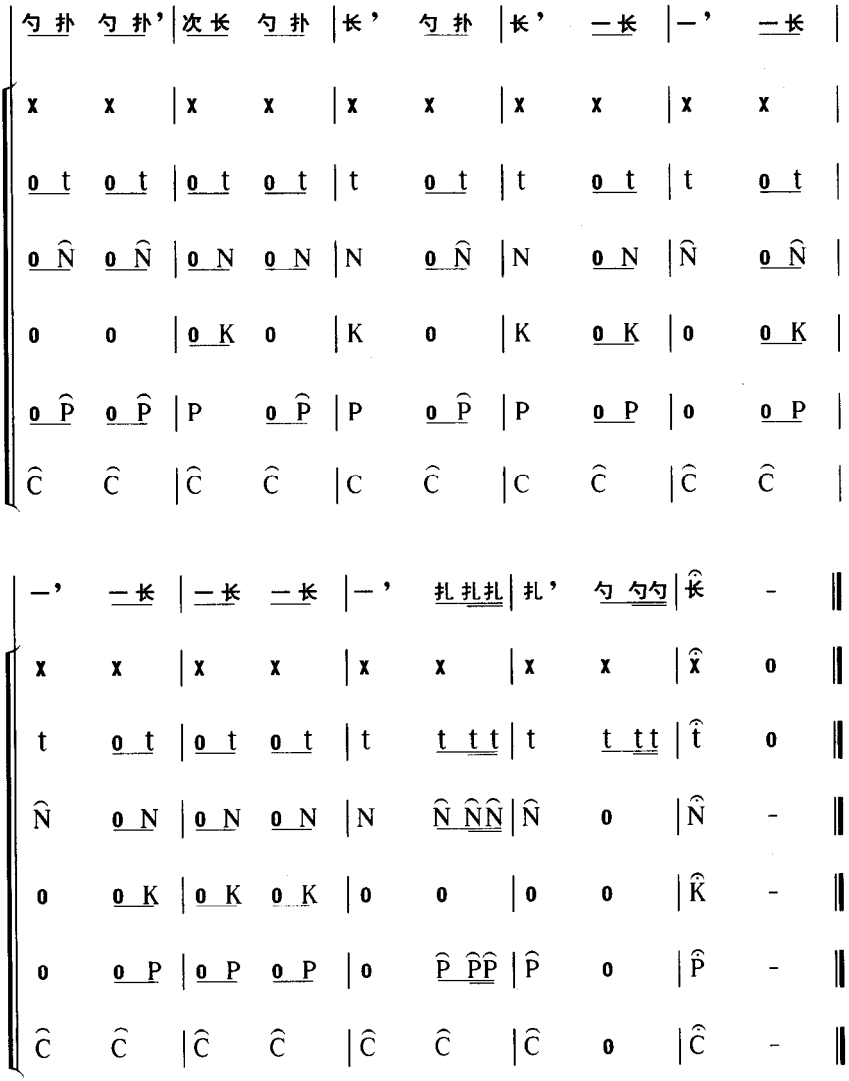
勺破	勺破'	次长	勺破	长'	勺扎	长'	凄凄	一凄	凄	扎扎	一扎
x	x	x	x	x	x	x	x	x	x	x	x
t t	t t	t t	t tt	t	0 t	t	t t	0 t	t	t tt	0 t
0 N	0 N	0 N	0 N	N	0	N	0	0	0	0	0
0	0	0 K	0	K	0	K	0	0	0	0	0
0 P	0 P	P	0 P	P	0 P̂	P	P P	0 P	P	P̂ P̂	0 P̂
Ĉ	Ĉ	Ĉ	Ĉ	C	Ĉ	C	C	C	C	Ĉ	Ĉ

扎’	凄 扎	凄’	凄 掌	一令	长’	次长	勺破’	次长	勺答’	令掌	一令
x	x	x	x	x	x	x	x	x	x	x	x
t	同鼓 D	D	板鼓 t t	0 t	t	t t	t t	t t	t t	0 t	0 t
0	0	0	N N	0 N	N	0 N	0 N̂	0 N	0 N̂	N N	0 N̂
0	0	0	0	0	K	0 K	0	0 K	0	0	0
P̂	0 P̂	P	P	0	P	P	0 P	P	0	0	0
Ĉ	C	C	C	C	C	Ĉ	Ĉ	Ĉ	Ĉ	C	C

长	勺扑	长’	勺扑	长’	勺破	勺破	次长	勺破	长’	勺扑	长’
x	x	x	x	x	x	x	x	x	x	x	x
t	0 t	t	同鼓 D	D	板鼓 t t	t t	t t	0 t	t	0 t	t
N	0	N	0	N	0 N̂	0 N̂	0 N	0 N	N	0	N
K	0	K	0	K	0	0	0 K	0	K	0	K
P	0 P̂	P	0 P̂	P	0 P	0 P	P	0 P	P	0 P̂	P
C	Ĉ	Ĉ	Ĉ	Ĉ	Ĉ	Ĉ	Ĉ	Ĉ	C	Ĉ	C

长 长 长'	扎 扎 扎'	长 令 长'	令 长 一令	长' 次长
x x	x x	x x	x x	x x
t t t	t tt t	t tt t	0 t 0 t	t t t
N NNN	0 0	N NNN	N NN0 N	N 0 N
K K K	0 0	K K	0 K 0	K 0 K
P P P	P̂ P̂ P̂	P P	0 P 0	P P
C C	Ĉ Ĉ	C C	C C	C Ĉ

勺 破' 次长	勺 答' 令掌	一令 长'	勺 破 长'	勺 扑 长'
x x	x x	x x	x x	x x
t t t t	t t t tt	0 t t	0 t t	0 t t
0 N̂ 0 N	0 N̂ N N	0 N N	0 N̂ N	0 N
0 0 K	0 0	0 K	0 K	0 K
0 P P	0 0	0 P	0 P P	0 P̂ P
Ĉ Ĉ	Ĉ C	C C	Ĉ Ĉ	Ĉ C



现对《锣鼓四合》的总谱加以说明：1. 总谱中五线谱旋律是本书著者从简谱翻译过来的。2. 总谱中的“锣鼓经”不是实际演奏的声部，而是总谱中全部打击乐器在同一瞬间发出的音响的总合（或称和音）的模拟

——状声字。因此，可以说“锣鼓经”就是打击乐总谱的声音缩谱，是多声部结合的基本结构，它包含了其下方实际演奏的总谱中的所有声部，以至所有声部结合的复调结构。当然，这种模拟的声音也只是意义上的概括而已。3. 每件打击乐的译谱符号已在总谱中标示出来。记在一行谱的△是木鱼，S 是小铃，D 是同鼓。下面对《锣鼓四合》进行具体研究。

一、《锣鼓四合》的整体结构

《锣鼓四合》的整体结构是复调循环套曲，其中包含纯打击乐曲牌和旋律与打击乐结合的曲牌共九个：1.“开场锣鼓”是纯打击乐节奏主题及旋律与打击乐结合的段落。2.〔云庆〕是旋律与打击乐结合的曲牌。3.〔走马〕是纯打击乐曲牌，也是套曲中起主导作用的主要主题。4.〔大拾面〕是旋律与打击乐结合的曲牌。5.〔走马、雨雪〕是两个打击乐曲牌的连用形式。6.〔小拜门〕是旋律与打击乐结合的曲牌。7.〔玉娥郎〕是旋律与打击乐结合的曲牌。8.〔走马、挝橄榄〕是两个打击乐曲牌的连用形式。9.〔小拾面〕是旋律与打击乐结合的曲牌。10.〔走马、松菊梅〕是两个打击乐曲牌的连用形式。

整体音乐是由“开场锣鼓”与九个曲牌连接组合的十段音乐构成。从上面列出的曲牌顺序可以看出，纯打击乐曲牌〔走马〕是主要主题，虽然不是首先出现，但却重复四次，从而成为复调循环套曲的结构基础。重复四次正是为了体现《锣鼓四合》中“四合”的结构意义。四次重复也就是四次聚合，而“四合”的部分又正是锣鼓部分——打击乐曲牌〔走马〕，这就明确显示了《锣鼓四合》乐曲的标题内涵。

打击乐曲牌〔走马〕是这部套曲的主要主题。旋律与打击乐结合的曲牌则是与之对比结合的副主题。六个含有旋律的曲牌，分别或连接一起插入在主要主题〔走马〕的四次出现之间，成为复调循环套曲的插部。

当然，中国传统音乐的结构形式，是建立在我们民族的美学思维基础之上，因而其结构原则有着自身独特的逻辑，与西方传统曲式的结构原则是有差异的，但，循环性、平衡性、对称性等则是共同的美学基础。《锣鼓四合》的循环性是由主题曲牌与副主题曲牌交替进入而体现的。

下面是《锣鼓四合》的整体结构图式：

次序	一		二	三	四	五	六	七	八	九	十
曲牌	开场锣鼓		〔云庆〕	〔走马〕	〔大拾面〕	〔走马、雨雪〕	〔小拜门〕	〔玉娥郎〕	〔走马、挝橄榄〕	〔小拾面〕	〔走马、松菊梅〕
曲牌性质	纯打击乐	旋律与打击乐	旋律与打击乐	纯打击乐节奏复调主题	旋律与打击乐	两个打击乐曲牌连用节奏复调主题	旋律与打击乐	旋律与打击乐	两个打击乐曲牌连用节奏复调主题	旋律与打击乐	两个打击乐曲牌连用节奏复调主题
复调结构	节奏色彩对比复调	节奏色彩对比与旋律结合的复调	节奏色彩对比与旋律结合的复调	纯节奏色彩对比复调	旋律主题与节奏色彩对比复调	节奏色彩对比复调与节奏卡农	旋律主题与节奏色彩对比复调	旋律主题与节奏主题对比复调	纯节奏色彩对比复调	旋律主题与节奏主题对比复调	节奏色彩对比复调与节奏卡农
复调循环套曲结构	序	曲		A	B	A^1	C		A^2	D	A^3

《锣鼓四合》的序曲，也就是引奏，是由开场锣鼓开始。以开场锣鼓做为引奏，在戏曲音乐中是典型现象，在民间器乐合奏中也较为常见。

《锣鼓四合》中的“开场锣鼓”，含有纯打击乐、旋律与打击乐结合两个部分。在打击乐部分中，陈述了一个起贯穿作用的复调性节奏动机。见下例：

例 120

上例这个节奏动机是由六件打击乐器构成的节奏色彩对比复调。第一次陈述是在“开场锣鼓”的第 6、7 两小节；第二次出现是在“开场锣鼓”的第 13 小节弱拍至第 15 小节强拍，由此改变了强弱位置。这个节奏动机在全曲共出现 11 次，成为套曲中的一个小聚合点。这个节奏动机的其余出现情况，将在后面的分析中论述，这里不再赘述。

序曲的第二部分是旋律与打击乐结合的段落。这个旋律没有明确的结束点，而是与紧接出现的〔云庆〕曲牌用重叠方式紧密衔接在一起，从而使〔云庆〕失去独立性，成为序曲的一个组成部分，于是套曲便有了

一个长达60多小节的序曲，该段结束在〔云庆〕曲牌明确的E羽主音上。

〔走马〕曲牌是纯打击乐节奏复调主题。虽然只有十小节的长度，但却是这部套曲起主导作用的主要主题。

〔大拾面〕是套曲中以旋律为主，以打击乐做为陪衬对比的曲牌，是复调循环套曲的第一副主题——插部，图中用B加以标示。旋律结构是由基本材料及其变奏而构成，其中起主导、统一作用的动机在曲牌中共出现五次。见下例：

例121

正是由上述五次聚合的动机贯穿而形成旋律结构组织的逻辑性与完整性的。〔大拾面〕曲牌以明确的终止式结束于E羽调式主音上。

〔走马、雨雪〕是纯打击乐节奏复调主题〔走马〕与另一打击乐曲牌〔雨雪〕的连用形式。开头是〔走马〕的原型，只是未加反复而已。紧密相连的是〔雨雪〕部分，不过在这里已将〔走马〕与〔雨雪〕联结成不可分割的统一体了。它们共同构成复调循环套曲中，主要主题具有展开性的变化重复部分，图中用A^1加以标示。

在这长达77小节的纯打击乐节奏复调主题中，四次出现了“开场

锣鼓”中陈述的、贯穿全曲的节奏动机（见例 120），该动机起到了使整个套曲取得内在联系的重要作用。〔走马、雨雪〕结束于纯节奏复调的终止式上。

〔小拜门〕是以旋律为主，以打击乐作为陪衬对比的曲牌。因篇幅短，所以在这里与同类曲牌〔玉娥郎〕连用，作为复调循环套曲的第二副主题——插部，图中用 C 加以标示。〔小拜门〕是一个十分简洁的乐段结构，有一个完满的终止式结束。

〔玉娥郎〕虽然节奏律动紧凑，但速度却放慢了，因此，实际效果比〔小拜门〕悠缓。将这两个曲牌联结在一起，作为第二副主题便具有完整性，与其前后出现的主要主题也取得了平衡。

〔走马、挝檄槐〕是主要主题的第三次出现，是与纯打击乐曲牌〔挝檄槐〕的连用形式，图中用 A^2 加以标示。〔走马〕主题依然在开头出现，之后紧接相连的是〔挝檄槐〕。在这里〔走马〕与〔挝檄槐〕也已联结成不可分割的统一体，它们构成复调循环套曲主要主题的变化重现。

“开场锣鼓”中陈述的、贯穿全曲的复调性节奏动机，在〔走马、挝檄槐〕中出现三次。第一次出现带反复，将两小节扩展为四小节。第二次以原型出现。第三次变强弱出现。正因为有这个节奏动机的贯穿，而使不同曲牌之间有了统一因素。

〔小拾面〕是复调循环套曲的第三副主题，图中用 D 加以标示。与第一副主题〔大拾面〕和第二副主题〔小拜门〕、〔玉娥郎〕一样，也是以旋律为主，以打击乐陪衬对比的曲牌。在这个长达 109 小节的曲牌中，复调结构已发展到八声部。从整体布局看，第三副主题〔小拾面〕是作为全曲的高潮而出现的。

〔走马、松菊梅〕是复调循环套曲主要主题最后一次重现，并将〔走马〕与纯打击乐曲牌〔松菊梅〕连用，图中用 A^3 加以标示。至此，大型复调循环套曲《锣鼓四合》中，“四合”的结构意义已明确地体现出来。〔走马〕主题依然出现在开头，与〔松菊梅〕共同构成密不可分的统一体，从而成为整个套曲具有总结性的结束部。在这最后一次的主要主题中，贯穿全曲的复调性节奏动机出现两次，一次是原型，另一次是减缩变

形。这个复调性节奏动机的贯穿，大大加强了乐曲的统一因素及逻辑性。

《锣鼓四合》这部大型复调循环套曲中，由纯打击乐构成的终止式，是一个特别值得注意的现象。现将全曲最后的终止式摘引如下：

例 122

上例这个纯打击乐的终止式乐汇很有特色，显示了中国民间音乐家的智慧与创造力，它的结束感无与伦比。这个终止式乐汇在整个套曲中共出现五次，但其结构意义却有所不同。第一次是在“开场锣鼓”的纯打击乐部分结束处，结合速度渐慢以增强其结束感。第二次是在旋律曲牌〔大拾面〕结束，〔走马、雨雪〕进入之前，作为节奏复调主题的引子而出现。第三次是在旋律曲牌〔小拜门〕、〔玉娥郎〕结束，〔走马、挝檄槐〕进入之前，也是作为节奏复调主题的引子而出现。第四次是在旋律曲牌〔小拾面〕结束，〔走马、松菊梅〕进入之前，同样是作为节奏复调主题的引子而出现。第五次，也就是整个套曲的最后终止式。由此看来，这个纯打击乐终止式乐汇，在套曲中两次是作为纯打击乐部分结束处的终止式而出现，这就是“开场锣鼓”中的终止式，与全套曲结束处的终止式一前一后形成了对应。中间的三次出现，则是起连接作用的。从这个现象也可以领悟到，中国传统复调音乐形式中，其结构组织的逻辑

依据是独树一帜的。

二、《锣鼓四合》的节奏复调结构

《锣鼓四合》的主要主题均为纯打击乐节奏复调，所以，在研究具体复调结构之前，首先要解决一下关于节奏复调的基本构成原理及艺术表现特性问题，也就是“节奏复调”这一概念的内涵意义问题。它所涉及的内容范围与西方传统复调音乐构成的基本原理，已经有了性质上的差别。在这样的背景下，就必须先弄清两个基本问题，一是节奏复调的纵向音响特性，二是节奏主题的独立性及相互间的对比性。下面分别论述：

1. 节奏复调的纵向音响特性

由纯打击乐构成的节奏复调，其纵向结合发出的音响中包含多种元素的对比，即音色、音量、音高、音质、音韵等的对比。这些都是由乐器自身带来的天然元素，与西方传统复调音乐建立在泛音原理基础上的音程、和弦音响，是属于完全不同的两个声源范畴。由乐器自身带来的天然元素与制成乐器的质料有直接的关系。如《锣鼓四合》中的打击乐器有木制的、金属类制的、皮革类制的、混合类制的等。它们发出的声音，其音色、音量、音高、音质、音韵等各不相同，这就是天然的音响特性。这些分属于不同质料类别的乐器，在纵向结合时如果是在同一瞬间碰撞，发出的音响必然是相持的。相持即是对立，对立也就是对比。这就是构成多声部对比的音响基础。其道理很容易理解，因为这些打击乐器所发的音是没有泛音的纯粹的音。它们结合在一起同时发响便产生紧张度，也就是不协和的音响。这样的不协和音响与由管弦乐中的弦乐器、木管乐器、铜管乐器，由大小二度、大小七度、三全音等音程结合奏出的不协和音是不相同的。管弦乐中的不协和音是由带有泛音的乐器，以不协和音程的结合而产生的，是属于人工艺术创造的结果。《锣鼓四合》中的节奏复调是依赖多种无音高变化的打击乐的天然元素产生出多层立体的音响特性。

2. 节奏主题的独立性及相互间的对比性

由多重打击乐构成的复调结构中的每种乐器都形成了独立的声

部，按照各自的性能特点，创造富有形象性的节奏形态。比如，板鼓、喜锣这样的打击乐器奏出的节奏主题的节奏形态一般是比较华丽、活泼，律动也紧凑。而大锣所奏的节奏主题，则显得深沉、稳重，律动也宽广。这样的结果，一方面是由乐器自身的性能特点带来的，但更重要的则是由我们的民间音乐家的丰富想象力所创造出来的。在这样的基础上，将多重富有形象性的节奏主题加以纵向结合，便形成了多声部对比的节奏复调结构。这样的节奏复调的音响绚丽多彩，内涵丰富厚重，体现了中国传统音乐的独特思维与精细、严谨的对位原则。

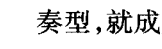
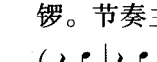
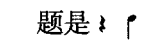
下面在对《锣鼓四合》的复调结构逐次进行分析之前，为了便于理解，先将其中的打击乐器的状声字、译谱符号等列表加以显示：

锣鼓经状声字	译谱符号	演奏乐器
冬	D	同鼓
勺	t	板鼓（单皮）
	X	拍板
长	K	大锣
掌	N	喜锣（小锣）
破、扑	P $\widehat{\text{P}}$	大钹（$\widehat{\text{P}}$闷击）
凄、次	C $\widehat{\text{C}}$	小钹（$\widehat{\text{C}}$闷击）
汤	T	月锣
	△	木鱼
	S	铃

（上表引自《上海民间器乐曲选集》中“乐曲说明”，上海音乐出版社，1958）

锣鼓经状声字是一瞬间全部音响的模拟，但这种模拟又是以实际音响中最突出的某乐器的声音为代表的，所以，锣鼓经只能作为参照，不能当做同时发响的多声部乐器音响的实际概括。《锣鼓四合》的总谱已将使用的每件打击乐器作了明确的标示，这为研究总谱提供了具体的依据。

下面对《锣鼓四合》中独特的复调结构逐次进行分析：

“开场锣鼓”前部分。开场锣鼓的第一部分是纯打击乐部分。由七种打击乐器奏出的是节奏色彩对比复调。在这六声部的复调结构中,“锣鼓经”用状声字“长”的地方,是六种打击乐同时相撞的音响代表,这种纵向结合在“开场锣鼓”的A部分共出现11次。“长”只是以大锣的声音为代表的状声字而已,实际上,在这六声部的纵向结合所产生的音响特性中,已包含了多种元素的对比。这种对比不是建立在调式音级、音程、和弦等传统意义上的对比,而是由不同乐器在音色、音量、音高、音质、音韵等方面的特质所形成。多声部结合中丰富多彩的节奏对比,则是民间音乐家智慧与艺术创造力的体现,也就是说,在复调结构中每个打击乐声部的节奏形态都有各自的特点,都有生动的艺术效果。如:1. 拍板。每拍一下,成为多声部复调结构中的节奏基础。2. 板鼓。由于有了拍板声部强拍上的支持,板鼓便在八分休止符后弱起。这种弱起的节奏型,就成为该声部有特性的节奏主题()。3. 喜锣。节奏主题是四分音符时值的弱拍,与切分节奏构成了鲜明的特性()。4. 大锣。六个打击乐声部纵向结合时的11个全奏点,就是以大锣的声音为代表的锣鼓经状声字“长”所标示的。因此,大锣的出现都是在六种乐器全奏的地方,具有节奏结构基础的意义。5. 大钹。大钹的译谱符号中的$\hat{p}$为闷击。大钹声部有特性的节奏主题是  。6. 小钹。除第1小节休止、第5小节休止一拍外,其余都是一拍一下,与拍板共同成为多声部复调中的节奏基础。7. 同鼓。同鼓记谱与板鼓记在同一行,因其只在第5小节出现一次,所以未构成独立声部。

综上分析,可以看出,在“开场锣鼓”的A段六声部节奏复调结构中,各打击乐声部的节奏主题都有其特性。当它们纵向结合在一起时,相互间的对比、呼应十分生动、协调,构成了光怪陆离的节奏色彩对比复调结构。

“开场锣鼓”第二部分。开场锣鼓的第二部分是打击乐与旋律结合的部分。旋律的整体结构是与其后的〔云庆〕曲牌衔接在一起的,没有

明确的终止式。内部虽然可划分为两个段落，但因连接因素的出现，而使段落之间形成重叠现象。

下面集中研究“开场锣鼓”的第二部分由打击乐与旋律结合的复调结构。

“开场锣鼓”的第二部分中内部划分的第一段，音乐速度缓慢，音调优美。这里只用了拍板、板鼓、木鱼和小铃四种打击乐器，对旋律起陪衬作用。拍板仍是在每小节的强拍拍一下形成节奏基础。板鼓的符号 t~~~~ 表示用单鼓箭随着曲调自由演奏，以此烘托旋律。从该段的第13、14小节开始，板鼓有了独立性，成为复调结构中与旋律声部形成对比，并具有主题意义的重要成分，用其生动的节奏语汇与旋律构成对答呼应。第21小节开始，旋律进入新的段落，在这段旋律中出现了弱起的鲜明动机，而板鼓也用弱起的节奏动机与之构成对答呼应，由此形成了一段相当完整的对比复调结构，从中也体现出旋律与无音高变化的打击乐在节奏对比方面的你动我静、你静我动的对位法则的灵活运用。

在这段音乐中，木鱼(△)、小铃(S)一强一弱地均匀进行，起着色彩对比的节奏支持作用；喜锣在旋律的第二段(第21小节起)是与板鼓结合出现的；大锣、大钹、小钹三种打击乐器与其他打击乐器结合应用，在旋律动机弱起前用以强调节奏的支持作用。这些打击乐器纵向结合中的综合元素音响，一方面形成了多声部的色彩层，而更有意义的则是与旋律音调形成了对话般的呼应所创造出的奇妙无比的复调效果。

〔云庆〕曲牌，是复调循环套曲结构中的序曲的组成部分。〔云庆〕的旋律结构是由一个基本乐段及其三次变奏构成。基本主题及三次变奏的聚合点是：

第一次，〔云庆〕的(4—5)小节

第二次，〔云庆〕的(20—21)小节

第三次，〔云庆〕的(41—42)小节

第四次，〔云庆〕的(62—63)小节。见下例：

例 123

从上例可以看出，第二、三、四次出现的三次“聚合”基本相同，甚至可以说完全相同。而与基本主题之间，除第 1 小节完全相同外，后面的旋律则有了变化，由此体现出其发展技巧的灵活性。〔云庆〕曲牌这长达 72 小节的旋律结构，虽连绵不断，但内部结构的组织逻辑则非常严谨。除上述四次“聚合”点外，每次出现的旋律的结束点——终止式，也基本相同，它们都结束在 E 羽主音上。但结束之后与新的段落出现之前，都运用了小连接将基本结构与三次变奏联结成连贯的、一气呵成的完整旋律。现将每段的终止式、小连接与新段开头摘引如下：

例 124

从上例可以看出，中国民间音乐家的结构思维既严谨又灵活，而且有特色。第一段的终止式(第 18—19 小节)是由属音到主音构成；第二、三段的终止式都是由自然导音进入主音而构成。所有的小连接既具旋律意义，也具功能意义，运用得自然而富逻辑性。〔云庆〕曲牌的最后终止式及其扩充形式见下例：

例 125

上例是〔云庆〕曲牌的最后终止式，其明确的功能力度及增加的扩充形式，形成了完满的结束感。

〔云庆〕的复调结构是旋律性主题与非旋律性节奏主题结合的节奏色彩对比复调。其中的打击乐声部布局精巧、对比鲜明。同鼓是持续声部，自始至终运用 D~~~~ 自由奏法，保持着一种平稳的状态。小钹每拍一下作为节奏基础。拍板仍在强拍敲击，起结构支持作用。木鱼与小铃一强一弱均匀地进行，构成了横向运动中的色彩对比。月锣声部由于其鲜明的节奏特性而使其具有节奏主题的意义，与旋律主题共同成为多声部复调结构中的两个主要主题。

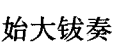
〔走马〕曲牌，是复调循环套曲的主要主题，套曲中先后出现四次，与〔云庆〕直接相连的是初次进入的基本形式。〔走马〕曲牌共十小节(包括反复)，是纯粹由打击乐构成的节奏色彩对比复调，复调结构的布局是：拍板与小钹两种不同属性(木制与金属制)的乐器结合起来，一拍击一下同步进行作为节奏基础。同鼓、喜锣与大钹三种打击乐器奏出的节奏主题各有特点，对比鲜明，成为复调结构中具有形象特征的三个节奏主题的对比。大锣是在每小节的第二拍敲击。木鱼与小铃依然是一强一弱均匀地进行。在这段多声部节奏色彩对比复调结构中，节奏对比的技术处理十分精巧。多种打击乐纵向结合的多声部音响，层次感更为清晰，各声部的独立性更明确，因为打击乐器之间的纵向结合，

不存在以泛音为基础的纵向音程、和弦结合时的融合性。所以，在多声部的打击乐构成的节奏复调结构中，可以清晰地听到任何一种乐器奏出的动机及节奏主题。这就是中国特有的节奏复调音乐创造出的独特的声音领域。

〔大拾面〕曲牌，是复调循环套曲的第一副主题，也即第一插部。其复调结构比较单纯，曲牌的主体是旋律，在旋律主题的进行中，由拍板与板鼓始终不变地与之形成陪衬性对比结合。在长达 56 小节的旋律主题中，有一个主导动机贯穿始终，先后共出现五次（参看前面已摘出的例 121），成为〔大拾面〕曲牌的聚合点。还有一个值得注意的现象是，在旋律主题的进行中两次插入了纯打击乐的节奏色彩对比复调，起着“过门”的作用。第一次是该曲牌的第 20 至第 21 小节，第二次是第 26 至第 28 小节。于是，在〔大拾面〕整体音乐的发展中形成了纯节奏色彩对比复调，与旋律和非旋律性节奏复调形成呼应，效果非常生动。

〔走马、雨雪〕是〔走马〕与〔雨雪〕两曲牌的连用形式，是复调循环套曲主要主题的第二次出现，关于音乐的结构特征，前面已论述，下面主要研究复调结构。

〔走马〕曲牌与第一次出现相比，复调结构中省略了小铃与木鱼两种打击乐器，仍为节奏色彩对比复调。紧接〔走马〕之后，是与之连用的〔雨雪〕曲牌，增加了同鼓作为色彩点缀。事实上，〔走马〕与〔雨雪〕作为复调循环套曲的主要主题已经融为一体，所以，这部分音乐的纯节奏复调已发展得相当丰富，不仅有鲜明的对比复调结构，而且还运用了独特的节奏卡农形式，甚至还有无终卡农。由第 8 小节开始至第 13 小节中，拍板与小钹每拍一下构成节奏基础。板鼓、喜锣、大锣、大钹四个声部的节奏形态各有特性，它们之间在静、动、强、弱配合方面，层次清晰、对比鲜明。而乐器之间的多种元素对比，在纵向直接碰撞结合时产生的多彩声音，彼此又不会被消融，生动地体现出节奏色彩对比复调的魅力。

第 16 小节开始大钹奏出节奏动机  作为起句，两小节后，喜锣与小钹结合加以模仿。第 20 小节至第 21 小节，大钹再次奏

出起句的节奏动机，之后板鼓与喜锣结合对节奏动机进行了省略模仿，从而构成了节奏无终卡农。第 31 小节起大钹又一次奏出一个节奏短句作为起句，这个起句自身即带有反复因素。喜锣也再次对其进行了严格的模仿。其后转入节奏色彩对比复调。

“开场锣鼓”中陈述的那个起贯穿作用的节奏动机（见例 120），在〔走马、雨雪〕曲牌中出现四次，第一次是第 27、28 小节，第二次是第 42、43 小节，第三次是第 55、56 小节，第四次是第 66、67 小节。每次出现都带有反复，所以，这个贯穿全套曲的节奏动机，在〔走马、雨雪〕曲牌中其长度已由两小节扩展为四小节。其出现的次序从整体套曲看，是第三、四、五、六次。还有一个值得注意的现象是，该曲牌结束时，由打击乐奏出的纯节奏复调的终止式的独特性及结束感。我们已经看到，这里的终止式不存在运用任何方式，强调对主音的倾向性来造成结束感，而是运用纯粹的节奏复调语汇形成具有稳定性的结束感。

〔小拜门〕与〔玉娥郎〕两个曲牌连用，构成复调循环套曲的第二副主题。〔小拜门〕曲牌共 11 小节，是旋律与二部打击乐的纯节奏构成的三声部对比复调。拍板一拍一下作为节奏基础，板鼓用单鼓箭自由演奏成为旋律的衬托声部。三个声部的对比一方面是旋律自身具有的音高、节奏等的变化与无音高变化的纯节奏声部之间构成，另一方面是两个节奏声部之间，由两种不同乐器的多种元素所形成的对比，这三个声部的对比效果是十分鲜明的。

〔玉娥郎〕曲牌的开始段，是由旋律与三部打击乐形成的四声部对比复调。〔玉娥郎〕旋律优美、婉转，句法结构严谨而有层次。在拍板一拍一下的节奏基础上，板鼓运用 t̲ 与 t 两种演奏方法既为节奏主题本身创造情趣，更重要的是将节奏重音放在弱拍位置，以便对旋律中的休止加以填补，从而使整体音乐保持连贯进行，并造成声部间的对比，这是典型的对位原则的体现。在第二段的旋律进行中，两次出现两小节的休止，这时打击乐用节奏语汇与之构成呼应式对比，与〔大拾面〕中出现的，旋律与纯节奏色彩对比复调形成的呼应效果一样生动有趣。最后一段音乐又回到〔小拜门〕曲牌的旋律与二部打击乐构成

的对比复调结构，形成第二副主题自身首尾的呼应，体现了布局上的逻辑性。

〔走马、挝檄槐〕是〔走马〕与〔挝檄槐〕两曲牌的连用形式，是复调循环套曲主要主题的第三次出现。〔走马〕曲牌的节奏复调结构与第一次出现相比，省略了小铃与木鱼声部，但与第二次出现的情况，即〔走马、雨雪〕中的乐器应用完全相同。〔挝檄槐〕的节奏复调结构中，各声部的节奏形态都很有特性，而总体结合时的层次却很分明。六个声部可分为三个对比层，第一个层次是拍板与小钹构成的基础层。拍板依然是一拍一下，小钹虽然也是一拍一下，但却用了两种演奏法以取得线条运动中的音色变化（$\overset{\frown}{C}$为闷击）。第二个层次是板鼓与喜锣。板鼓的节奏形态变化丰富，句法结构清晰，构成了完整的节奏主题。喜锣声部与板鼓的节奏有时平行有时对比，喜锣自身也用了两种演奏法以取得横向变化，以及增加与板鼓结合进行中的对比性。大锣是独立的声部，其节奏语汇很有特性，时紧时缓，张弛有度。大钹与大锣的节奏也是有平行有对比，这两个声部是节奏复调结构中又一个具有形象特性的声部层。大钹也用了两种演奏法以求自身音响的变化，以及增强整体复调结构中的对比因素。

“开场锣鼓”中陈述的那个贯穿全套曲的节奏动机（见例 120），在〔走马、挝檄槐〕曲牌中共出现三次。第一次是该曲牌的第 15、16 小节（不含反复），第二次是第 21、22 小节，第三次是第 27、28、29 小节（此次是将强、弱节拍位置进行了变化）。其出现的次序从整体套曲看，是第七、八、九次。

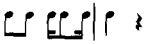
〔小拾面〕曲牌是复调循环套曲的第三副主题，是由旋律主题与节奏主题构成的长达 109 小节的多声部对比复调结构。〔小拾面〕曲牌的旋律结构可划分为两部分，每一部分都有一个核心动机作为聚合的基本材料，而两部分之间又存在着密切联系，因其整体音乐发展仍是建立在变奏基础之上。下例是第一部分的聚合材料：

例 126

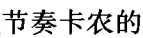
第二部分的聚合，是以下例材料的变化重复而形成：

例 127

上面列出的是〔小拾面〕旋律结构中取得统一的材料。虽然它们所处的结构部位并不一致，大部分处于句首，也有处于句中和句尾的，然而，无论如何，它们都能与其相连的前后材料合乎逻辑地衔接成连贯的旋律结构。

〔小拾面〕曲牌的前 42 小节，是以旋律为主体，拍板一拍一下形成节奏基础，板鼓是衬托性对比声部。从第 43 小节起，旋律与六部打击乐器构成的多声部复调结构中，在旋律出现休止时，便由打击乐节奏色彩复调与之构成呼应对比。在这丰富的复调结构中，能够与旋律主题形成呼应的节奏主题，是由板鼓奏出的  。但是，这个节奏主题并不是单声出现的，而是在拍板、喜锣、大锣、大钹、小钹等乐器共同建立起的节奏色彩对比复调的烘托下陈述的。第 83 小节开始，月锣奏出了新的节奏主题，并贯穿至该曲牌结束前倒数第 3 小节。月锣奏出的节奏主题使多声部复调增加了新的光彩，并发展至八声部对比复调。最后由旋律主题及拍板、板鼓、小钹构成的终止式结束了这长达 109 小节的〔小拾面〕曲牌。可以说，这是整个套曲中复调结构变化最丰

富的段落，当然也就成了整体音乐的高潮部分。

〔走马、松菊梅〕是复调循环套曲主要主题的第四次也是最后一次出现，由〔走马〕与〔松菊梅〕两曲牌连用构成。〔走马〕的节奏复调结构与第二次、第三次出现的情况完全相同。当然，作为复调循环套曲的主要主题，〔走马〕与〔松菊梅〕已经融为一体。在这里只是为了论述清楚而暂时分开进行分析。〔松菊梅〕运用了两个很有特性的节奏主题，第一个就是贯穿整个套曲的那个节奏动机（见例 120），在这里是用作构成节奏卡农的基本材料，即  。第二个是大钹奏出的、贯穿整个曲牌的节奏主题。第一个节奏主题首先由板鼓与喜锣结合奏出，成为模仿结构的第一起句（〔走马、松菊梅〕的第 10 小节，不含反复）。紧接其后的第一应句是由同鼓与喜锣结合奏出。第二起句仍由板鼓奏出，但与之同时结合的是由大钹奏出的对句，这个对句又成为模仿结构中新的起句，之后由喜锣与板鼓略加变化进行了模仿，构成第二应句。至此，这段纯粹的节奏卡农已经形成。而卡农的第一起句正是“开场锣鼓”中初次陈述的那个贯穿整个套曲的节奏动机。那么，从整体出现的次序看，在这里的卡农起句应该是第十次，应句便是第十一次。这个问题在例 120 的解释文字中已经提到，并谈到这个节奏动机在整个套曲的十一次出现，已形成一个“聚合点”，这里不再赘述。

现在来研究〔松菊梅〕中的第二个节奏主题。这个主题是连贯、完整的，由大钹奏出，节奏律动时而紧时而宽，变化丰富，特性鲜明，与其他声部构成良好的对比关系。大锣奏出的节奏型也很有特点，除开头外，大部分在弱拍上发声，但依然有着连贯的思维，显示了该声部的完整性。

作为套曲主部主题的最后一次出现，〔走马、松菊梅〕的复调结构，除开始部分运用了节奏模仿（节奏卡农）外，其他处均为六声部节奏色彩对比复调。就在这层层闪光、熠熠生辉的多声部音响中，结束了这部宏大的复调循环套曲。

第三节 复调循环套曲——《牡丹亭》中的《惊梦》

戏曲音乐是与剧本、表演、舞美等艺术手段结合在一起表现戏剧内容的综合艺术中的重要组成部分。戏曲音乐包括声乐和器乐两大部分。声乐部分又分为唱腔和念白。器乐部分则分为文场与武场，文场是管弦乐器部分，武场是打击乐器部分。

戏曲音乐中的器乐部分，一方面为唱腔伴奏，同时也演奏器乐曲牌，作为戏曲的开场音乐、幕间音乐、终场音乐以及配合演员表现人物的思想感情、行为状态等。器乐音乐部分还承担着烘托戏剧气氛、协调统一唱、念、做、打的舞台节奏等功能作用。

我国戏曲音乐的结构形式有曲牌体与板腔体两种类型。板腔体音乐结构形式，是以各种不同板式的转换及其衍展构成一场戏或整出戏的完整音乐。如以基本板式原板作为基础，可衍展成慢板或二六板、流水板，也可衍展成散板等。再如西皮与反西皮、二黄与反二黄都是本体与变体的关系。

曲牌体音乐结构形式属于套曲结构类型，也被称为“曲牌联套体”。基本结构特点是将若干个具有独立意义的曲牌按照一定的逻辑组合成套，以构成一出戏的音乐。这种音乐结构形式至今仍为昆曲等戏曲所采用。

我国戏曲音乐中的武场打击乐，是特有的音乐表现手段，已经成为戏曲音乐中贯穿始终的重要成分。因为无论是演员的唱、念、做、打，还是戏剧的开场、幕间、终场都离不开打击乐。有打击乐便有复调结构，所以，这里将一出戏的整体看做是一部完整的复调循环套曲，这种研究视角虽然是独辟蹊径，但却很有意义。

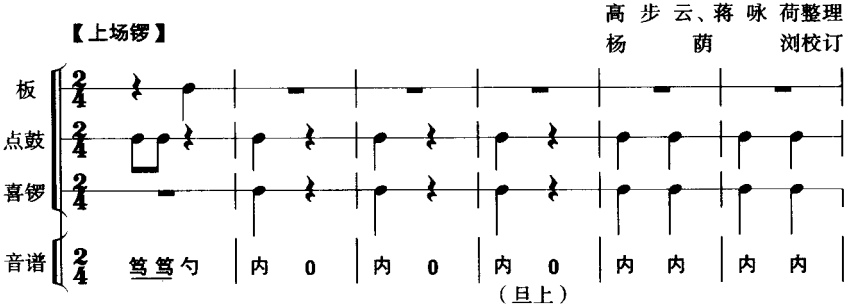
下面选取昆曲《牡丹亭》中的《惊梦》加以研究。《牡丹亭》是由明朝戏曲作家汤显祖(1550—1617)所创作，又名《还魂记》。全剧是描写假想中的南安太守杜宝的女儿杜丽娘和书生柳梦梅的恋爱故事。该剧充分体现了个性解放、追求爱情自由的启蒙思想，充满了浪漫主义色彩。现

将其中的《惊梦》一出全部举例如下：

例 128

惊　　梦

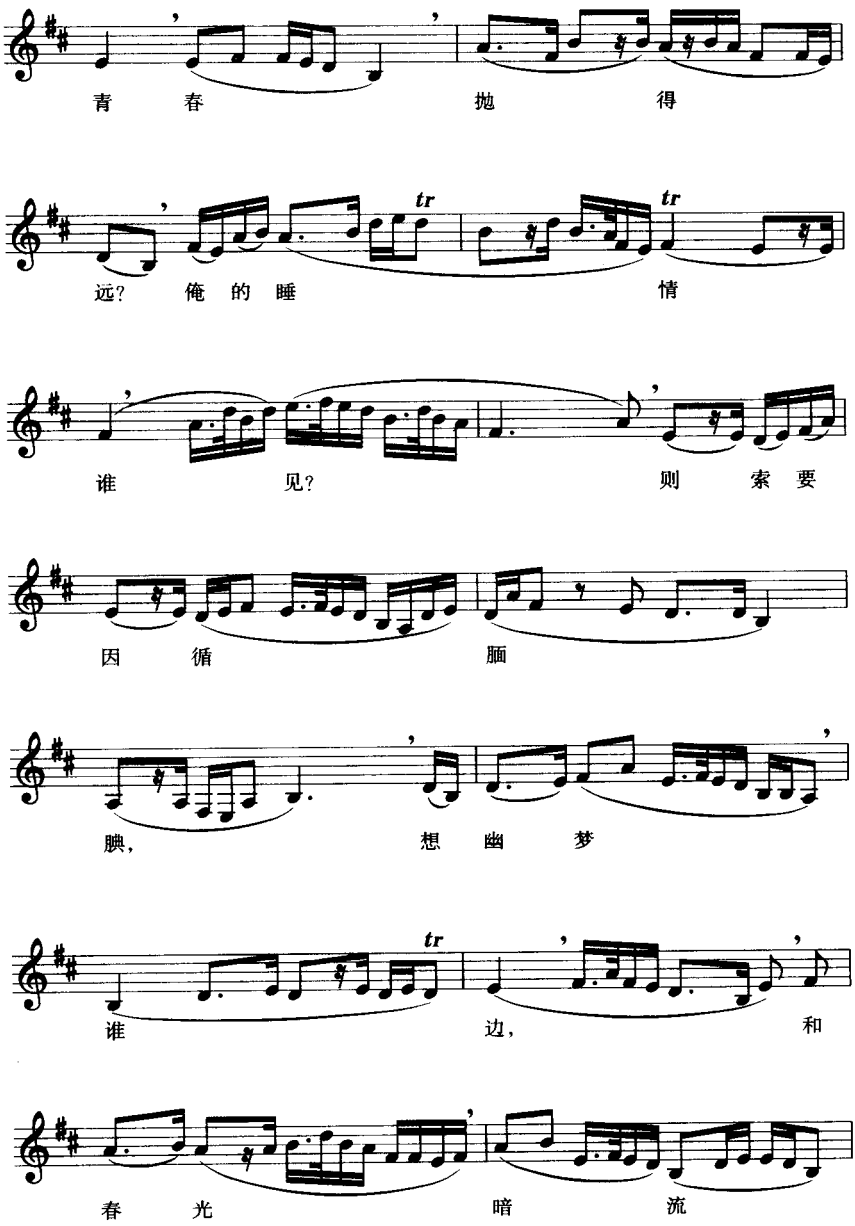
[明] 汤显祖（1550—1617）著
高步云、蒋咏荷整理
杨　荫　浏校订



旦：（白）蓦地游春转，小试宜春面。（板）——春吓春！

得和你两留连，春去如何遣？咳！恁般天气，好困人也！——

遣。 蓦 地 里
怀 人 幽
怨。 则 为 俺 生 小
tr
婵 娟, 拣 名 门
♩=44
一 例 一 例 裹 神
仙 眷。
♩=46
甚 良 缘, 把


青 春 抛 得
远? 俺 的 睡 情
谁 见? 则 索 要
因 循 腼
腆, 想 幽 梦
谁 边, 和
春 光 暗 流

转，
迁
延，
这
衷
怀
哪
处
言?
♩=52
淹
煎
泼
渐慢，
残
生
除
问
天!（旦睡介）

【万年欢】
（吹打）（小工调）♩＝56 →60
笛、笙
三弦
板
同鼓
齐钹
汤锣
（付扮睡魔神上）

渐慢

付：（白）睡魔睡魔，纷纷馥郁，一梦悠悠，何曾睡着？（板）我睡魔神是也。今有柳梦梅与杜丽娘，有姻缘之分。我奉花神之命，着我勾引他二人香魂入梦者。——（下，引生扮柳梦梅上，仍吹奏〔万年欢〕，生与旦见面，付下，吹住。）

生：（白）姐姐，小生那一处，不曾寻得你？却在这里。小生恰好在后花园中，折得半枝垂柳，姐姐淹通书史，何不作诗一首，以赏此柳枝乎？

旦：那生素昧平生，因何到此？

生：姐姐，咱一片幽情，爱煞你哩！——

生：（白）姐姐，我和你那答儿讲话去。

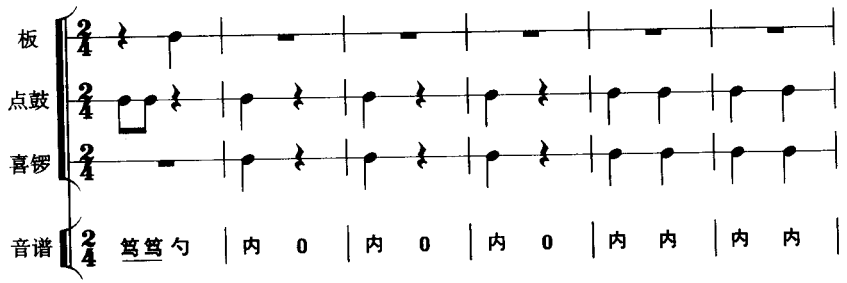
旦：哪里去？

生：那儿——

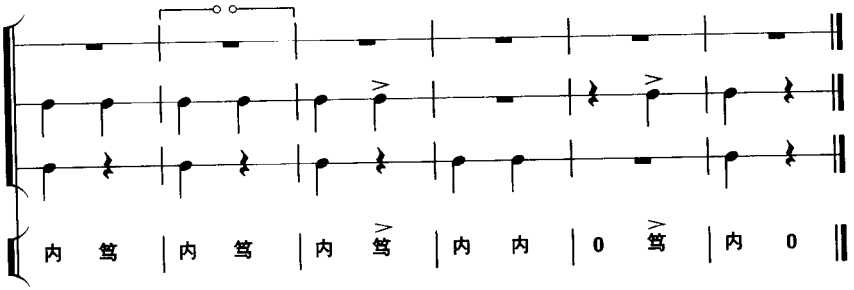
【小桃红】
石 边。 和 你 把 领 扣
松， 衣 带 宽， 袖
♩=56
梢 儿 揾 着 牙 儿
苦 也。
【下山虎】
tr
则 待 你 忍
tr
耐 温 存
tr
渐慢
一 晌 眠。

【合头】

【下场锣】



（打下场锣，生、旦同下）



【到春来】

（正宫调）

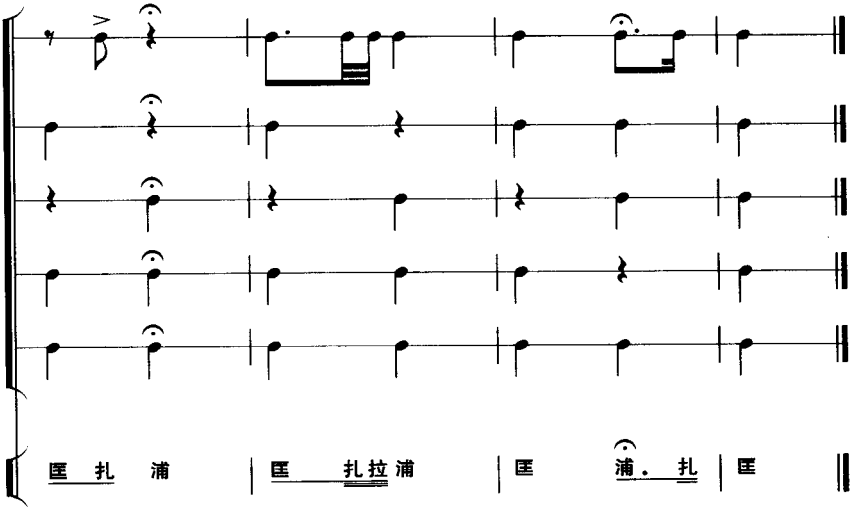
（十二花神上。十二花神分六次上场，先正月男花从下场门、二月女花从上场门同时上场，继上三四两月，余均按次上场。）

♩=54
♩=56

♩=60

渐慢

【大元场】
板鼓
大锣
大钹
喜锣
齐钹
音谱
♩=48→
扎而拉扎 扎扎 扎扎 扎
匡 浦浦浦 浦
内 浦浦浦 浦
（末上，丑随上）
转快 ♩=69→
匡 浦浦浦 浦
内 浦浦浦 浦
匡 浦 匡 浦
匡 浦 内 浦
匡 浦 内 浦
匡 浦
匡 浦
匡 浦



【(黄钟) 出队子】 (小工调)

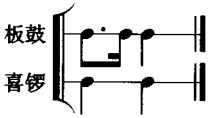
【大归位锣】（见前）

末：（白）催花御史惜花天。

众：检点春工又一年。

末：蘸客伤心红雨下。

众：勾人悬梦彩云边。



末：我乃南安府后花园花神是也。因杜丽娘与柳梦梅，日后有姻缘之分，杜小姐游春伤感，致使柳秀才入梦。吾神专管惜玉怜香，前去保护他云雨，十分欢幸也。——

众：吾等万紫千红，正宜他惜玉怜香。——

【大帽子头】

【（黄钟）画眉宇】（小工调）

砌，
云
簇
霞
鲜。 督
春 工
连 夜
芳
菲，
慎
莫 待
晓
风
吹
颤。 为 佳
人
才
子
谐
缱
绻，
梦
儿 中
有 十
分
欢
忭。
tr
♩=58→
♩=66→
渐慢

【（黄钟）滴溜子】

【小拜门】

（小工调）

【(黄钟)鲍老催】

(小工调)

变，
看 他 似 虫
儿 般
♩=66→
蠢
动 把 风
情
扇。一 般 儿 娇 凝
翠
绽 的 魂
♩=72→
儿
颤，
这 是 景
上
缘，
想
内
成，
因
中
现。
怕 淫 邪
渐慢
沾
污 了 花
台
殿。

末：（白）待咱拈片落花惊醒他。

喜锣 呀！

板 ♩=72→

（同唱）他 梦 酣 春 透 了 怎

留 连， 待 拈 花

渐慢

闪 碎 的 红 如 片。

末：（白）柳秀才，你梦毕之时，好生送杜小姐仍归香阁。吾神去也。

【（越调）五般宜】

（小工调）

板鼓 ♩=52→

（同唱）一 个 儿 意 昏 昏，

tr

梦 魂 颠， 一 个 儿

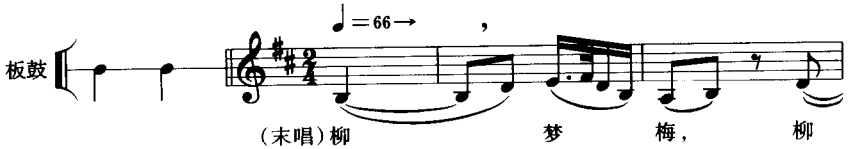
tr

心 耿 耿， 丽 情 牵。

一个巫山女，趁着这云雨
天，一个桃花阆苑，
幻成刘阮。一个
精神忒展，一个
渐慢
回原速
欢娱恨浅，两下里万种
恩情，则随这落花儿，早
渐慢
一会儿转。

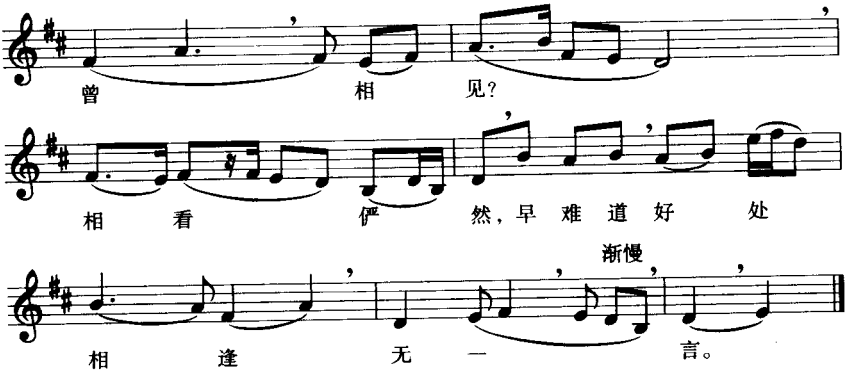
【万年欢】
（小工调）♩＝56→60
笛、笙
三弦
板
同鼓
齐钹
汤锣
（众下，未随下）

【(黄钟)双声子】　（小工调）



梦 梅,梦 儿 里 成 姻 眷。 杜 丽
♩=72→
娘, 杜 丽 娘,勾 引 得 香 魂 乱。
两 下 缘, 非 偶 然, 梦 里
相 逢, 梦 儿 里 合 欢。
笛笙
三弦
板
鼓
齐钹
汤锣
喜锣
音谱
扎 勺 扎 扎 勺 扎 0扎 扎 扎
(生、旦同上)

【(越调集曲)山桃红】
(小工调)♩=66→
【下山虎】
(生唱)这 一 霎 天 留 人 便,
♩=69→
草 藉 花 眠, 则 把
云 鬟 点, 红 松 翠
【小桃红】
偏。 休 忘 了 紧 相 偎, 慢 厮
连,恨 不得 肉 儿 般 和你 围 成
片 也。
【下山虎】
tr
逗 的 个 日 下 胭 脂
【合头】
雨 上 鲜,(同唱) 是 那 处

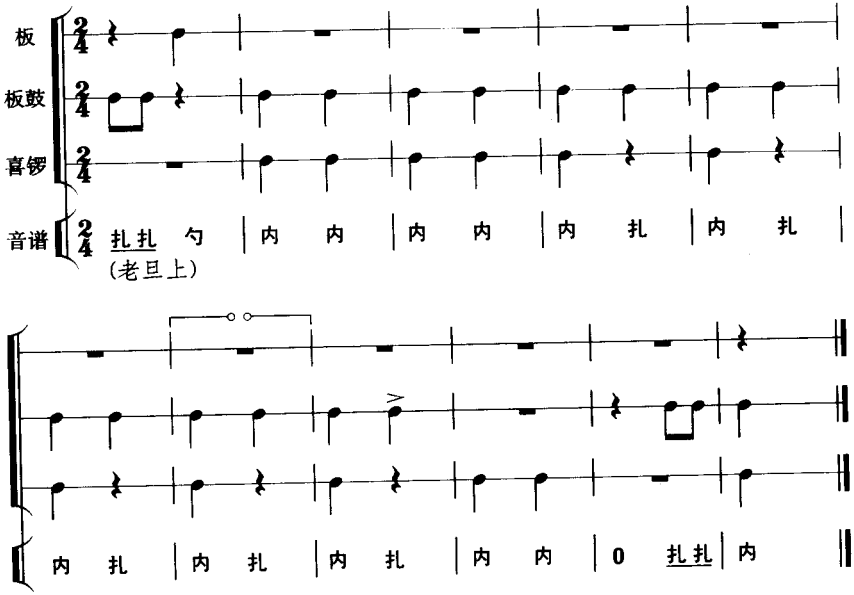


生：（白）姐姐，你身子乏了，将息片时，小生去也。——正是，行来春色三分雨。

旦：秀才。

生：在，妙吓，睡去巫山一片云。（下）

【小上场】



老旦：夫婿坐黄堂， 娇娃立绣窗。怪他裙钗上，花鸟绣双双。（板）

吓，我儿，原来睡在此。我儿醒来。

旦：吓，秀。——

老旦：儿吓，娘在此。

旦：原来是母亲，母亲万福。

老旦：罢了。儿吓，你方才说什么“秀”？——

旦：孩儿说刺绣才罢 。

老旦：为何昼眠在此。

旦：告母亲知道：孩儿适才往后花园游玩回来，不觉身子困倦，少睡片时。不知母亲到来，有失迎接。望母亲恕罪。

老旦：怎么不到学堂中看书？

旦：先生不在，且自消停。

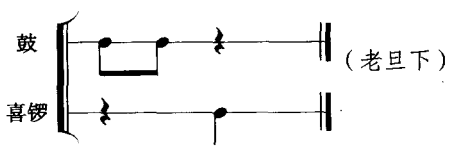
老旦：儿吓，花园冷静，少去闲游。

旦：领母亲慈训。

老旦：女儿家长成了，就有许多情态。且自由她，我去了。正是宛转随儿女。

旦：孩儿送母亲。

老旦：罢了，辛勤做老娘。

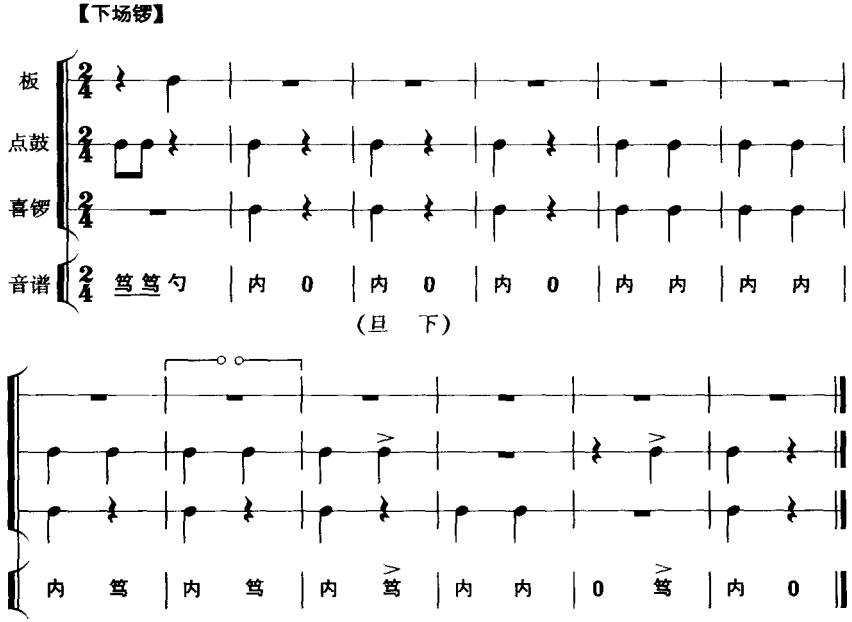


旦：娘吓，——你教孩儿看书，不知哪一种书， 才消得我的闷怀吓？——

【(越调) 绵搭絮】
(小工调)

板
点鼓
♩=40→
(旦唱) 雨 香 云 片, 才 到
梦 儿 边, 无 奈
tr
高 堂, 唤 醒 纱 窗
♩=48→
睡 不 便。 泼 新
tr
鲜 我 的 冷 汗 粘
♩=50→,
煎, 闪 得 俺 心 悠 步
tr
弹, 意 软 鬟

♩=52
偏。 不 争 多 费 尽
神 情， 坐 起
tr
谁 饮， 则 待 去 眠。
【尾声】
♩=46
（旦唱）困 春 心 游 赏
倦，也 不 索 香 薰 绣 被
点鼓
眠。 tr 春 吓，
有 心 情 那 梦 儿 还
渐慢，
tr
去 不 远。



从上面所举《惊梦》一例的总谱中，可以看出，这里已包含了戏剧的所有方面，如剧中人物的唱、念白、动作、上场、下场、戏剧情节发展过程等。而这一切都与音乐紧密相连，这些贯穿于戏剧全过程的音乐，就是戏剧中运用的十多个曲牌。这些曲牌按照一定的逻辑规律连成了一部完整的复调循环套曲。其中由纯器乐旋律主题与绚丽多姿的节奏主题构成多声部复调结构，并具有相对独立意义的曲牌是〔万年欢〕、〔到春来〕(与〔大元场〕连用)。〔万年欢〕前后出现两次，〔到春来〕与〔大元场〕则是在套曲的中间出现，于是，这几个具有典型复调特征的曲牌，便成为支持套曲的主要成分。下面对《惊梦》的整体音乐结构、复调技术原则等进行具体研究。

一、《惊梦》的整体音乐结构

戏曲音乐复调循环套曲《惊梦》的整体音乐结构、曲牌的性质以及运用情况和复调结构等综合起来用图表加以显示(见 480 页后插页)：

插页图式是按曲牌出现的时间先后而排列的次序。其中〔上场锣〕与〔下场锣〕完全相同。图中最下方的符号代表三种形式的曲牌："D"是打击乐曲牌，无旋律音高变化。"X"是旋律曲牌，包括唱腔旋律与为唱腔伴奏的乐器(笛子)。"H"是打击乐与旋律乐器混合形式的曲牌。

从音乐的结构分析，打击乐曲牌是节奏复调结构。旋律曲牌是单声部旋律结构。器乐旋律与打击乐结合的混合形式曲牌，是旋律主题与节奏主题共同构成的复调结构。

从进入的数量看，打击乐曲牌(D)出现五次。打击乐与旋律乐器混合形式的曲牌(H)出现四次。旋律曲牌(X)出现五次。概括起来，构成复调结构的曲牌共出现九次，单声旋律的曲牌出现五次。这就表明，器乐复调结构所占比重远远超出单声旋律结构。

再从出现的先后次序看，三种形式的曲牌是循环间插式的进入。这种结构形式具有典型的回旋性特征，这就是将其定义为复调循环套曲的基本依据。所谓"循环间插式"，是指三种不同结构特性的曲牌是循环交替进入的形式。从上面的图式中即可观察到D、X、H三种形式的曲牌的布局是比较均衡的，这种均衡就是完整套曲的组织结构逻辑。

图表下面一栏的A B A C A即是复调循环套曲的整体音乐结构的概括。

二、《惊梦》的复调结构

整部套曲中，复调结构最丰富的曲牌是〔万年欢〕、〔到春来〕，因此，将其作为复调循环套曲的主部主题。其中的〔万年欢〕前后共出现两次，形成呈示与再现的呼应关系。〔到春来〕与〔大元场〕连用，这两个器乐曲牌丰富多彩的复调结构，为场上的戏剧情节表演起着重要的烘托作用，与舞剧中的舞剧音乐有着同样的艺术表现意义，而且还处在《惊梦》戏剧的中间部位。所以，〔到春来〕与〔大元场〕就与〔万年欢〕具有等同的结构骨干意义，从而也成为复调循环套曲的主部主题。由此可见，作为循环套曲主部主题的，都是复调结构丰富的器乐曲牌。以这样具有鲜明复调特性的曲牌做为套曲结构基础，结合以其他各种类型的曲牌做为插部所形成的完整套曲，其中既有鲜明的对比，又有由严谨逻辑

《牡丹亭·惊梦》的整体音乐结构图

曲牌次序	一	二	三	四	五	六	七	八	九	十	十一	十二	十三	十四
曲牌名称	〔上场锣〕	〔山坡羊〕	〔万年欢〕	〔山桃红〕	〔下场锣〕	〔到春来〕	〔大元场〕	〔出队子〕	〔大帽子头〕	〔画眉宇〕与〔滴溜子〕	〔小拜门〕	〔鲍老催〕与〔五般宜〕	〔万年欢〕	〔尾　声〕与〔下场锣〕
复调结构	打击乐构成节奏色彩复调	唱腔与器乐伴奏纯旋律结构	器乐旋律主题与节奏主题构成对比复调	唱腔与器乐伴奏纯旋律结构	打击乐构成节奏色彩复调	器乐旋律主题与节奏主题构成对比复调与节奏卡农	打击乐构成纯节奏对比与模仿复调	唱腔与器乐伴奏纯旋律结构	打击乐构成节奏对比复调	唱腔与器乐伴奏纯旋律结构	器乐旋律主题与节奏主题构成对比复调	唱腔与器乐伴奏纯旋律结构	器乐旋律主题与节奏主题构成对比复调	唱腔与打击乐节奏色彩复调
曲牌性质	D	X	H	X	D	H	D	X	D	X	H	X	H	D
复调循环套曲结构	序		A	B		A		C					A	尾声

注：曲牌性质一栏中的“D”表示打击乐曲牌。“X”表示旋律曲牌。“H”表示旋律与打击乐结合的曲牌。

关系而体现出的统一性。

下面再对各曲牌的复调结构进行具体分析：

〔上场锣〕曲牌是戏剧的序奏，也是为角色上场与表演作衬托。〔上场锣〕由打击乐构成节奏复调。板、点鼓、喜锣三种类型的乐器在声音特性方面和节奏组织方面均有明显的对比，即使在角色念白与演唱过程中，板与点鼓仍起着点缀作用。

〔万年欢〕曲牌是由器乐旋律主题与节奏主题构成的对比复调结构。

由笛、笙、三弦奏出完整、连贯而优美的旋律主题，与打击乐奏出的节奏主题构成了五声部对比复调结构。四种打击乐器分别是：板、同鼓、齐钹、汤锣。这四种分属于不同质料类别的乐器，由其天然元素产生出的多彩音响对比，结合各自奏出的精巧多变的节奏形态，再与连贯的旋律主题结合起来构成的五声部对比复调，其效果之绚丽，不能不为之神往。

旋律主题的主导动机，先后共出现五次。见下面例：

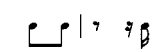
例 129

上例这个动机，在曲牌开头与乐句重复时出现的这两次是原型。第三次出现省去了 D 音。第四次出现进行了变化发展。第五次出现是〔万年欢〕的结束句。主导动机的五次出现，一方面体现了旋律的组织逻辑性，更重要的则是将 B 羽调式、调性明确地建立起来。

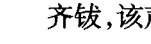
打击乐器奏出的四种节奏形态各有特性，下面分声部加以分析：

板，该声部的特点是只打强拍，但其时值却不断变化，有四分音符、八分音符、带附点的八分音符三种时值。三种时值交替出现，是为了与其他打击乐器声部形成对比与对位性的衔接而进行的变化。

同鼓，该声部奏出的是完整的节奏主题，那千姿百态的节奏型散发出独特的魅力。除与旋律主题的乐句结构相配合而形成呼应，运用的

 节奏动机两次重复出现外，其余部分每一次出现的都是经过变化的新的形态。

齐钹，该声部是每小节强拍一下，起节奏基础作用。

汤锣，该声部奏出的节奏动机是  ，在此基础上进行丰富的变化发展，形成了一个富有逻辑规律，并具有鲜明特性的节奏主题。这个节奏主题中的节奏语汇的发展技巧相当丰富，如：①演奏法的变化，是运用闷击（）改变音色以增强表现力。②在核心动机的基本骨架不变的基础上，进行了多样化的前置型延长发展。③在进入的节拍位置与时值方面，更显示出演奏者的高超技艺和敏锐的乐感。上面列出的三种发展技巧进一步表明，汤锣奏出的节奏主题，与同鼓奏出的节奏主题都是多声部复调音乐这一有机统一体中的组成部分，每个声部的特性发展都离不开整体的有机配合，自身的独立性只是相对的，是建立在复调思维基础上的对比原则的体现。也就是说，复杂的节奏形态的配合，相互间的动、静，松、紧对比，是在多声部复调结构的制约中形成的。如下面这一片段：

例 130

（众下，末随下）

上例中的板、同鼓、汤锣三个声部的第一拍上的时值，如果没有整体中其他声部的配合，是很难做到如此精细而准确的。

〔下场锣〕与〔上场锣〕是同一节奏复调结构，只是用法不同而已。〔上场锣〕是为角色上场与表演作衬托。〔下场锣〕是为角色下场与表演作衬托。两者在音乐上的重复，正是布局方面的逻辑性与音乐发展中统一性的体现。

〔到春来〕曲牌是由旋律主题与节奏主题共同构成对比复调与节奏卡农的多声部复调结构，也是《惊梦》套曲中结构最长大的器乐曲牌。〔到春来〕曲牌是由同鼓的华彩节奏与笛、笙、三弦奏出的旋律音调构成的散板引子开始，之后进入$\frac{4}{4}$拍的“慢板”音乐。这里的“慢板”概念在中国传统音乐中是“指四拍子的音乐而言；在原来的工尺谱中为一板三眼；四拍成一小节；奏时，在每一小节的第一拍上打板一下……与现代音乐中一般由翻译国际速度术语而得的“慢板”、“中板”、“快板”等名词，在意义上是完全不同的”。（杨荫浏、曹安和合编《苏南吹打曲》中的“总论”，音乐出版社，1957）

〔到春来〕引子后的$\frac{4}{4}$拍的“慢板”音乐为28小节，加上整体反复一次而使该曲牌成为《惊梦》套曲中最长大的器乐曲牌。其中的旋律主题连贯完整，逻辑严谨。整体结构划分为三个部分，有一个主导动机贯穿全曲。

第一部分从$\frac{4}{4}$拍的第1小节的第三拍开始，至第10小节延伸至第11小节的E羽主音止。第一句由主导动机开始，主导动机见下例：

例131

第二句也是由原样重复的主导动机开始，其后是对第一乐句进行微小变化的重复。主导动机第三次出现，是在第二句的延伸部分（第9—10小节），这里将其移低四度至属音B开始，构成了第一部分的功能性终止式。

第二部分是从$\frac{4}{4}$拍的第11小节开始，这是旋律结构的展开部分。旋律出现了新的调式音级色彩，开头的主导动机也发生了色彩的变化，增加了亮度。

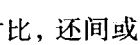
第三部分是从$\frac{4}{4}$拍的第20小节开始，主导动机发展为自由的倒影形式，见下面例：

例132

上例的变形主导动机在第三部分的第一乐句连续出现两次，之后旋律的节奏律动放宽以增强结束性的稳定感，同时还强调了属音B的功能力度，再推出主音E，构成了一个非常完满的终止式。

与器乐旋律主题形成复调结构的打击乐节奏主题，也各有特性：

板，每小节强拍打一下，作为节奏基础。

同鼓，奏出的节奏主题从引子开始就显示出鲜明的特性。其主导动机是  。这个节奏动机贯穿于〔到春来〕的始终，不仅与其他声部形成对比，还间或与汤锣构成卡农（第5小节与第26小节两

处),以及严格的局部模仿(第7、8小节)。

齐钹,也是强拍击一下,与板结合构成节奏基础。

汤锣,奏出的节奏型精巧、华丽,其中出现了与同鼓构成的节奏卡农与严格的局部模仿。

概括起来,〔到春来〕曲牌的复调结构是由两个特性鲜明的主题,即完整的器乐旋律主题与同鼓奏出的节奏主题形成对比。汤锣又与同鼓形成模仿关系,两者构成的模仿形式遍布于曲牌的始终。板与齐钹虽然节奏型基本相同,但两者的纵向结合仍存在着多种元素的对比,所以,将〔到春来〕概括为对比与模仿相结合的五声部复调结构。

〔大元场〕曲牌是由五种打击乐构成的纯节奏复调,是为角色上场及表演作陪衬的。

板鼓,奏出的节奏型变化丰富,是该曲牌最具特性的节奏主题。这个主题的开始处是单独陈述,之后的四个小节变为 的节奏型。第6小节开始至结束,每一小节的节奏型都不相同,都是在基本节奏动机基础上的变化发展。

大钹,从第2小节进入,与板鼓形成局部模仿关系,之后改为对比。

大锣,其节奏组织是有严谨逻辑的。

喜锣与齐钹是平行节奏,但两者的音质依然存在着明显的对比。这两个声部在复调结构中,是作为一个节奏组织相同的层次而出现的。概括起来,〔大元场〕曲牌是由四个声部层构成的五声部对比与模仿结合的节奏复调结构。

〔大帽子头〕曲牌是由六种打击乐器构成的纯节奏对比复调。虽然板鼓的节奏型与喜锣、齐钹基本相同,但它们之间依然存在着音量、音色、音高、音韵等多种元素的对比。大锣与大钹有各自不同的节奏型,它们共同构成了纯节奏的对比复调。

〔小拜门〕曲牌是由器乐奏出的旋律主题与打击乐奏出的节奏主题共同构成的对比复调结构。

笛、笙、三弦奏出的旋律主题为D宫调式,主音开始主音结束,旋律结构严谨、完整。四个打击乐声部各有独立的节奏组织,五个声部相

互配合、相互依存结合在一起，形成了鲜明对比的复调结构。

在这里，有一个值得注意的现象是，由打击乐声部构成的节奏复调结构所体现出的，极为明显的复调思维特性。从中可以看到，尽管每个声部都有独立的节奏组织，但在这里所强调的是多声部结合时整体音乐的完美效果。如〔小拜门〕中的同鼓与汤锣声部，没有明确的终止式，它们是停在缺少稳定感的后半拍的八分音符上。然而，在五个声部的复调结构中，由旋律的Ⅱ级音进行到主音的完满终止，以及板与齐钹的配合所获得的结束感是相当稳定的。在这个基础上，同鼓与汤锣的不稳定性恰好为终止式增添了特有的情趣。这个生动的现象体现了中国传统复调音乐的美学原则，和无可争辩的复调思维基础。

同样的现象在〔万年欢〕曲牌中也存在。而在〔到春来〕、〔大元场〕、〔大帽子头〕等器乐曲牌中则是另外的情况，这说明中国传统复调音乐是充满创造力的。

〔万年欢〕曲牌在套曲中的第二次出现，与第一次出现时完全相同，无任何变化。〔万年欢〕第二次出现之后，尚有戏剧中梦醒之后的情节，因为这后面的部分再无完整复调结构的器乐曲牌出现，所以将其省略。最后的〔下场锣〕与前面出现过的〔下场锣〕都与〔上场锣〕相同，这里不再赘述。

以上研究的两部复调循环套曲的共同特点是：两者都有丰富的打击乐节奏复调结构，都展示出中国传统复调音乐构成方面独特的结构体系——曲牌体，独特的打击乐声韵体系。

打击乐声韵体系的特征是，复调结构中各种演奏乐器的发声特质存在着天然的排斥性，这种排斥性使其相互间不被消融，并形成对比。与建立在基音基础上，由泛音原理形成各种性质的音程与音阶体系存在着本质的差异，两者是分属于不同的物理学范畴。所以，中国打击乐构成的多声部复调，是由多色彩声韵与节奏变化发展而形成，因此称之为节奏复调。中国传统打击乐节奏复调应用范围广，表现力强，是世界音乐中绝无仅有的。

中国传统复调音乐中的完整复调音乐形式是相当丰富的，如分布

在各地农村、城镇的吹打乐套曲、民间合唱曲、民间歌舞等。其中最具特色，形式最完整的新疆“木卡姆”，就是由民歌、歌舞和器乐组成的大型套曲。这种套曲不仅表演形式魅力四射，而其复调结构更是独具异彩。这是由歌唱旋律与特有的各种器乐演奏的旋律与打击乐共同构成的，多层次多色彩复调结构。

陕西的“西安古乐”也称“西安鼓乐”、“长安古乐”、“长安鼓乐”等，是迄今为止中国境内发现并保存最完整的大型民间器乐形式之一，被誉为“古代的交响乐”。在这样的“交响乐”中，其复调结构的丰富多彩是毋庸置疑的。

*　　*　　*　　*　　*

中国传统复调音乐是浩瀚的大海，本书研究的内容只是其中的一滴水。那些仍蕴藏海底的中国传统复调音乐瑰宝，正期待着学者们倾心发掘、探索，使其早见天日。本书作者更希望能在其抛出的这块“砖”之后，引出璀璨夺目的“珠玉”，以使中国的传统复调音乐大放异彩于世界复调音乐之林！

单音旋律中的立体结构
中国传统复调的对比结构
中国传统复调的模仿结构
中国传统复调的支声结构
绪论
复调变奏曲
复调合唱曲联级
复调循环套曲

美术设计：王华

定价：49.00 元

ISBN 7-103-03142-8

9 787103 031421 >